

タイトル	概念としての文学：起源における東西詩学の伝統の相違をめぐって
著者	テレングト, アイトル
引用	年報新人文学, 6: 42-131
発行日	2009-12-31

概念としての文学

——起源における東西詩学の伝統の相違をめぐって——

テレングト・アイトル

一、はじめに

A

「文学・詩^{〔1〕}とは何か」？——文学あるいは詩は厳格な人文科学の研究対象として大学で研究されるようになって以来、この問いかけに答えを与えようと、あるいはその本質たるものを捉えようと、学者や研究者たちは様々な取り組みを行ってきた。そのなかでも、理論的な研究において、「方法と態度に革新をもたらし」、比較的顕著な成果として認められてきたのは、二〇世紀中葉のR・ウエレッ

ク（一九〇三―一九九五）とA・ウオーレン（一八九九―一九八六）の研究⁽²⁾である。その研究の組み立てた枠組みによると、文学とは何かという問いかけは、二つのカテゴリーに分けられる。一つは、文学を文学たらしめたものは何かを検討し、文学の言葉から様式・技法ないし修辞学・言語学・心理学・精神分析・社会学・イデオロギーなどを通じてその定義に接近しようとする方法である。もう一つは、主として西欧古典の伝統とその言説と歴史的な考察を踏まえ、文学の機能性を考察して、その問いかけに答えを与えようとする方法である⁽³⁾。実際、二〇世紀後半になってから前者に括られる分野は東西を問わず、そこで多くの実りのある研究が行われてきた。後者においては量的に顕著な成果は見られない。とくに比較文学の理論的研究において、後者の方法論は、東西の伝統があまりにも違うことによつて、受容するのにあまり困難が多かつたか、もしくはその逆に、安易に「模倣説」や「フィクション」、「美的距離」、「イマジネーション」などの諸理論が応用されて、東西両者の元来の差異が無視されて、恰も普遍的な文学の答えがあつたかのように論じられている。ところが、もし東西のそういった長い伝統によつて培われてきた、それぞれの文学に対する既存の答えを歴史的に検証するのではなく、もっぱら東西文学伝統の起源における諸現象を検証・比較するならば、恐らく後者において少なからず有益な認知をもたらすことができるであろう。しかもその検証と比較において、その起源から現在までの東西の詩・文学の諸現象を、それぞれの文化圏・地域の「情動・感情システム」(アラン・コルバン)⁽⁴⁾、あるいは文学・詩における感情・情緒・認知システムとして想定して考えるならば、それぞれのシステムの発生と起源、発展と展開ないし現代までの諸要素の変容、またはその相似性・相違性に対して、より豊かな理解が得られるかと考えられる。とくに、近代以前、いわゆる「西力東漸」以前の東西文学の

相似性と相違性を検証した上で、それ以降の受容と拒絶の経緯を検証し、比較するならば、あらためて近代文学における感情世界の変質・変容が認識でき、それがまた当然、近代文学の起源についての基礎的な研究となるに違いない。

しかし本稿は、そういった膨大なプロジェクトに着手しようとするのではない。そうではなく、むしろそれを前提にして出発し、東西文学・詩の起源において、それぞれがどのような感情・情緒・認知システムで始まり、それがどのように定義され、方向づけられてきたのか、東西を比較してその特徴付けられたシステムの始原について検証して、その比較を試みたい。そして比較対象はそれぞれの起源における文学作品そのものではなく、それぞれ文学作品を定義し、その性格づけ、方向づけをした先人の言説を検証することを通して、その文学の起源における制度・道徳・倫理・美的感受性などがどういう形で固定され、方向づけられてきたかを検討した上で、東西の起源における文学の定義の比較を試みたい。

B

詩・文学における東西の源流・源泉を形成したのは、いうまでもなく、ホメロス(B.C. 8?)の二作品『イリアス』、『オデュッセイア』と『詩経』(B.C. 11-6)である。いずれも古代に限らず今日までその文化・文学の秘宝として、その共同体の感情の自叙伝・社会の記録として重宝され、約二千年以上にわたって影響を与えつつある作品である(ちなみに日本文学の源泉は『万葉集』(A.D. 7-8)で、モンゴル文学の源泉は『元朝秘史』(また『蒙古秘史』とも) (A.D. 13)⁽⁵⁾、『ジャンガル』⁽⁶⁾ (A.D. 15-17)『ゲ

セル・ハーン』⁽⁷⁾ (A.D. ?-15) である)。西欧側には、ホメロスの英雄叙事詩と『聖書』をヨーロッパにとつて、「二つの文化・二つの民族・二つの資料集」と画定して、この二つの世界こそ、「ヨーロッパ文化史の源流と源泉」を形成するものであり、これらの「二大潮流は、さらに二種類の資料群によつてその具体的形姿を歴史に出現させ、二資料群は、滋養に富んだ幾多の歴史事件を通してヨーロッパの文化総体をさらに深くまた豊かなものにしてきている」⁽⁸⁾、と強調する研究者がいる。つまり、英雄叙事詩の「ホメロス」が、宗教の源泉となる『聖書』と同様に扱われ、文化にとつて起源的な価値のあるものとして主張されている。宗教の源泉となる『聖書』は別として、「ホメロス」と『詩経』は、たしかに、東西のそれぞれの文化圏の文学、いわば感情・情緒・認知の始まりのカノンと基準となり、精神の源泉とされて、現在でも大学で教えられ、研究されている。しかも不思議にも、どの文化の起源における記録もそうであったかのように、「ホメロス」と『詩経』も、それぞれの共同体の感情の自叙伝としての正統性が保証されたかのように、あるいはまるで突然無の中から現われたかのように、いずれも著者の実在が明確に実証的に突き止められない。そのゆえか、いずれも神話的・共同体的・集団的な作品として扱われ、絶対視された神秘的な作品でもある。とくに「ホメロス」に関していえば、古代ギリシアではもちろんのこと、今日の欧米の大学においても、推薦される必読教養書としてトップの三冊に数えられる⁽⁹⁾。ギリシア文学の文献学者・文学史家のジャクリーヌ・ド・ロミーイがいうには、『イリアス』と『オデュッセイア』は世界の文学の中で独特な位置を占める。これはギリシアが生んだ文字に書かれた最初の作品である。両詩篇はたちまち万人に尊崇的となり、抒情詩人、悲劇作者、史家はこれで心を養われ、これを模倣した。両詩篇の文章はギリシアにおける教育の基礎にされた。ついで両

詩篇の英雄たちは近代世界に移りすみ、他のジャンルの文学作品、比喩的表現、詩的夢想、倫理的反省に生命を吹きこんだ⁽¹⁰⁾と、その古代から現代までの影響を指摘している。

一方、『詩経』は孔子がそれを教科書として編纂して、それをきっかけに公的に使われ始めたと言われている。それは近代西欧の文化的衝撃を受けるまで、約二千年間、その影響力が絶大的であり、かつまた科挙試験の原典として決定的な権威をもつものであった。したがって、中国のみならず漢字文化圏全体の感情・情緒・認知のシステムのモデルと、規範・基準ともなったといえる（一九世紀以来、西欧文学の価値システムを受容してから事情はだいぶ違ってきたが）。

しかし、本稿は、この両作品そのものを直接比較するのではない。そうではなく、この両作品を最初に評価し、批評し、それを通じて文学・詩とは何かについて定義をしようとした先人たちの言説を検証し、最初にその両作品について価値判断を下した諸言説を比較することを試みたい。というのも、最初に「ホメロス」、『詩経』の良し悪しについて言及し、その機能、美学的要素、役割、構成、仕組みなどを指摘したのは、まやしくソクラテス(B.C. 470-399)、プラトン(B.C. 428-348)、アリストテレス(B.C. 384-322)や孔子(B.C. 511-479)らである。しかも、彼らの言説がその後の両文化圏の文学の感情・情緒・認知のシステムを規定し、方向づけ、定義化したのも、不動の事実であろう。

プラトンが西欧文学にとっていかなる重要な位置にあるかについて、ペネロピ・マリー（ウォーリック大学古典文献学教授）は「A・N・ホワイトヘッドがいうように、西欧哲学の伝統はプラトンにつけられた注釈のシリーズだといえることができるなら、西欧の詩と芸術について思考してきた歴史も同じだといえることができる」⁽¹¹⁾と強調しているが、孔子の諸言説と、その儒教的な価値体系が東アジア、い

わゆる東方^⑫の漢字文化圏に対して与えた影響は、決してプラトンのそれに劣らない。むしろもって日常生活の隅々まで影響を与えてきたといえる。

ところで、ここで問題にしたいのは、その影響力がいかに大きいか、あるいはそれがいかに重要かということにあるではなく、むしろそれらを起源としていかに理解するかを問題にして、それに焦点を絞りたい。しかし、いかに理解すべきかといっても、古代から現代に至るまでの紆余曲折してた受容史そのものを検証するのではない。またその伝承・解釈の総体を問題にすることもでない。むしろ東西の両者の具体的な言説において文学に関する定義について検証し、もっぱら「文学・詩とは何か」という問いかけに焦点を合わせて比較することを試みたい。

そして近現代において、その問いかけに関連して、西欧の文学観における固有の対立・齟齬がいかに新たに鮮明化されてきたことを考察するが、とくに、明治時代「西力東漸」によって、西欧文学が東アジアに導入されるにあたって、西欧の多様な流派・潮流・見解に対して、日本は解析の暇なく、国民啓蒙を急ぐあまりに、混合のままに受容し、その「感情・情緒システム」が、そのまま東アジアの既存の「感情・情緒システム」と混合するようになってきたことを素描し出したい。そこで西欧文学は東方の伝統にとつて、衝撃ないし解体もしくは、その逆に伝統の補強すら与えてきたが、その「感情・情緒システム」によつてもたらされた刺激・昂揚ないし困惑と拒否・抵抗は、どのように展開されてきたかを示唆し、新たに問題提起をして、その解釈を試みたい。

具体的にいえば、その言説を文学の美学的な価値・鑑賞・あり方などのカノンとして尊崇されてきた、プラトンの「イオン―『イリアスについて』―」（以下「イオン」略す）、『国家』（第二、第三、第一〇

卷)と、アリストテレスの『詩学』と、孔子の『論語』とその後の『詩経』の「詩序」などであり、その延長上に、それらの行方と展開はどうであったか、また近現代に東アジアにおいて何が問題とされてきたかを素描することに止めたい。まず西欧側の起源において文学を規定したプラトンの言説を検証していく。

二、詩人「神感説」

プラトンの著作の時間的序列に従えば、文学について言及した初期の著作には、「イオン」という作品がある。「イオン」はプラトンの初期対話篇の一つで、記述されたのは、ソクラテスと吟遊詩人（吟唱詩人も、吟誦詩人も、ラプソードともいう）イオンがアテナイ市でホメロスについて交わした対話である。ただし、ソクラテスについて「この対話が恐らくソクラテスの老年期になされた」と推量されること、吟唱詩人は現代の役者のようなものであったことから、ソクラテスよりかなり年下であったと考えられる⁽¹³⁾と推測されており、そこにソクラテスの晩年と、プラトン作品創作の時間的な差が認められる。しかしプラトン思想の全体的発展の時間的な順序を考慮すれば、それはやはり、プラトンの初期段階の作品として看做すべきであろう。

この対話を概括してみると、以下のようになる。ソクラテスある日、詩の競演に優勝してきた若い吟遊詩人イオンと会って、その競演に語ったのはホメロスか、それとも他の作品か、また熟練した技術と知識によって優勝したのか、それとも霊的・神的な特別な天才によって優勝したのかと質問する。イオ

ンにとつてホメロスだけが得意で、靈的・神的な天才によつて優勝したのだということが、ソクラテスとの対話を通じて明らかになる。しかしなぜそういった靈的・神的な力によつて優勝したのかについて、ソクラテスが医者、画家、彫刻家、樂器演奏者などをとりあげ、そこで、ホメロスとイオンは他の詩と詩人とは違つて、技術・知識によつてではなく、靈的・神的な力・特殊な才能によつて語っている、ということが明らかにされる。

その対話のなかで、ソクラテスがイオンに対して、詩と詩人について定義したのだが、よく引き合いに出されるのが次のくだりである。

つまり、ホメロスについて上手に語るというそのことは、さきほど私が言ったように、君の場合は技術ではなくて神的な力であつて、それが君を動かしているのだ。それはちやうど、エウリピデスがマグネシアの石と名付けたが、他の多くの人たちはヘラクレイアの石と呼んでいる、あの石の場合のようなものである。というのは、その石は単に鉄製の指環それだけを引張るのではなくて、またその指環に力を注ぎ込んで、その石がしているのと同じことを行うことができる力を、つまり他の指環を引張ることができる力をその指環がもつようにする。その結果として、指環を引張る力はあるの石に依存している。そして、これと同じように、ミューズの女神もまた、人々を自らの手で入神状態にして、この入神状態になった者たちの手を経て靈感を吹き込まれた他の人たちの鎖ができあがる。というのは、叙事詩のすぐれた詩人たちはすべて、技術によつてではなく、入神状態にあつて、神に憑かれて、そのすべての美しい詩を語っているのであつて、そしてまた、すぐ

れた抒情詩人たちも同様である。ちょうどコリュパス（ギリシア神話の祭司、引用者）の祭儀で狂熱にとらわれた信者たちが正気を失って踊るように、そのように抒情詩人たちも正気を保ったままでそれらの美しい抒情詩を作るのではなくて、彼らが音階とリズムのうちに歩みを進めるときには、彼らはバッコス神（ディオニュソス神・酒神のこと、引用者）に魅入られ、憑かれている。それは、ちょうどバッコス神の女信者たちが神に憑かれたときには、河から蜜と乳とを汲み上げるけれども、正気るときはそうではないようなもので、抒情詩人たちの魂もまた、彼ら自身が語っているであろうそのことを現に行なっているのだ。というのは、詩人たちは私たちに向かってたしか次のようなことを語っているはずだから、つまり自分たちはミューズの女神たちのいくつかの庭園や峡谷にある蜜の流れる泉から詩歌を汲みあげて、ちょうど蜜蜂のように、みずからもそのように空を飛びながら、それを私たちのもとにもつてくるということ。そして彼らの言っているのは本当のことである。なぜなら、詩人というのは軽い、羽の生えている、聖なるものであり、そして入神状態になって正気を失い、もはやみずからのうちに理性をとどめていないようになるまでは、詩を作ることができないのだから。そしてどんな人間も、この理性という所有物を保持しているかぎり、詩を作ることにも占うこともできないのだ。そこで彼らがさまざまな事象について数多くの美しいことを詩に作ったり語ったりするのは、ちょうど君がホメロスについて語るのと同じように、技術によってではなくて、神的な特権によってそうするのだから、それぞれの詩人は、ミューズの女神によって彼が動かされて行つた方のものしか、美しく詩作することができない。[533d—534c]⁽⁷⁾

ホメロスと詩人について、ソクラテスは以上のように語ってから、さらに、詩そのものの内容にまつわる専門の知識やそれにかかわる技術について、例えば詩人は、作品に登場する様々な業種の人間の専門知識・技術についてどれぐらい知っているかを問いかける。つまり、詩人が具体的に語られた専門業種の登場人物より、より多く知っているかどうかを問いかける。そこで、例として御者の技術、舵手の技術、医者 of 知識、牛飼いの技術、羊毛紡ぎの技術、馬術、魚つりの技術、笛の演奏者の技術などを取り上げて問いかける。イオンはそれらについては、詩人（吟遊詩人を含む）はその専門の人々よりは知らないと素直に答える。しかし、作品に出てくる将軍については、詩人がより多く知っているかというところ、今度イオンは強引にも詩人は将軍と同じように、全知的で全体を知っているという。最後に、ソクラテスは、イオン（ホメロスを含む）が知識・技術によって詩を語っているのではなく、霊的・神的・入神状態によって語っており、神々の靈感によって視聴者に語っているものであるという。そしてイオンもそっちの方を喜んで選択して受け入れたわけである。

事実、かつて古代ギリシアでは、何千人、いや何万人とも言われる聴衆が正面の幕のない半円形劇場で詩人を囲み、そして海や山や空に面して、ホメロスの『イリアス』や『オデュッセイア』を、イオンのような吟遊詩人らによる吟唱を楽しんでいた。その情景はソクラテスの対話に語られており、現在の地中海周辺の半円形劇場の遺跡からもある程度想像がつくはずである。詩人と聴衆は、あたかも今や靈感の鎖によって繋がりが合い、一体となつて、遙か地平・海・空のかなたを眺めながら、忘我状態で夢見ていたのであろうか。そのインスピレーションの境地に陶醉していた人々を、現代人なら、おそらくせいぜいスタジアムで野球やサッカーの観戦時、ゲーム終了間際、一球の差で勝った瞬間の感動を思い起こ

して、辛うじてギリシア人の感動を微かに想像できようか（実際、モンゴルの英雄叙事詩『ジャンガル』、『ゲセル・ハーン物語』の場合、劇場はなかったが、吟遊詩人と聴衆とは、同じ入神状態において物語を楽しんでいたのであった）。

ソクラテスは、ここでホメロス、あるいは真の詩人は、知識・技術によるのではなく、彼らは聖なるもので、霊的・神的・入神状態になって、理性を喪失して、ミューズの女神たちに動かされて、神々に憑かれて、はじめて美しい詩を歌うことができるのだという。これがいわゆるインスピレーション文学の最初の定義で、文学・詩について最初に呈示された命題でもある。実際、ホメロスもミューズの神々に吹き込まれた霊的な力があるかのように、その叙事詩の誕生から現在まで聖なる精神的な磁場として崇められ、詩人、芸術家たちによってその靈感の源泉として捧まれてきたのである。ちなみに、事実として、『イリアス』と『オデュッセイア』の冒頭において、いずれも「怒りを歌え、女神よ、ペレウスの子アキレウスの……呪うべき怒りを。……民を統べる王アガ멤ノンと勇将アキレウスとが、仲違いして袂を分つ時より語り起こして、歌いたまえよ」⁽¹⁵⁾（イリアス）と、「ムーサよ、わたくしにかの男の物語をして下され、トロイエ（トロイア）の聖なる城を屠った後、ここかしこと流浪の旅に明け暮れた、かの機略縦横なる男の物語を。……女神よ、ゼウスが御息女よ、なにとぞこれらのことごとをどこからなりとお気の向くまま、われらにも語ってくだされ」⁽¹⁶⁾（オデュッセイア）というように、ミューズの女神たちに入神を祈り、靈感を吹き込まれた物語を語るように求めているのである（ヘシオドスの『神統記』、『仕事と日』も同じくムーサに賛美と祈りを捧げている）。

詩・詩人についてのこの命題は、後世の詩・作品の生み出す源泉を規定して方向づけ、また著作家、

批評家たちの間に議論の種となり、さらにそれが文学・詩と哲学との折り合いが悪くかったことの発端にもなったのである。

三、詩人「追放説」

一方、プラトンは中期対話篇『国家』において、詩・芸術についても一度言及する。今度は、初期とはまったく違って、彼の理想的な国家のために、反対のことを展開するのである。具体的に、詩・詩人と芸術について『国家』の第二巻、第三巻と第一〇巻にわたって言及しているが、それを概括してみると以下のようになる。

まず、第二巻においてソクラテスはアデイマントスとの対話によって展開されるが、第一七節において教育について言及し、ソクラテスは「では、その教育とは、どのようなものであろうか？ それとも、長い年月によってすでに発見されている教育のあり方よりも、さらにすぐれたものを発見するのは、むずかしいというべきだろうか？ そういう教育のあり方としては、身体のためには体育が、魂のためには音楽・文芸があるはずだが」[376]と文学の教育について触れ、さらに「われわれは子供たちには、最初に物語を話して聞かせるではないか。これは全体としていえば、作りごとであるといえよう。真実もたしかに含まれているがね」[377a]と文学教育の内容は作り事だといって、その子供の文学教育には、監督・検閲が必要であると主張して、詩・詩人の「追放説」、「非難説」が説かれる。

ソクラテス「そうすると、どうやらわれわれは、まず第一に、物語の作り手たちを監督しなければならぬようだ。そして、彼らがよい物語を作ったならそれを受け入れ、そうでない物語は拒げなければならぬ。受け入れた物語は、保母や母親たちを説得して、子供たちにそういう物語をこそ話して聞かせるようにさせるだろう。そのようにして、手を使って子供たちの身体を丈夫に形づくることよりも、物語によって彼らの魂を造型することの方を、はるかに多く心がけさせることになるだろう。しかし、現在語り聞かせてやっている物語の多くは、これを追放しなければならないのだ」

アデイマントス「どのような物語をですか？」 [377c]

(中略)

ソクラテス「ヘシオドスとホメロスがわれわれに語った物語、そしてその他の詩人たちが語った物語のことだ」(中略)「というのは、彼らは人間たちのために、作りごとの物語を組み立てては語っているのだし、いまも語り続けているといえるからね」 [377d]

(中略)

ソクラテス「何よりも先に、何よりもつよく非難しなければならない点——とくに、よからぬ仕方で作りがとがなされる場合にそうなのだが——まさにその点のことを言っているのだよ」

アデイマントス「とおっしゃるとは？」

ソクラテス「神々や英雄たちがいかなるものであるかについて、言葉によって劣悪な似すがたを描く場合のことだ。ちょうど画家が、似せて描こうと望んでいる対象と少しも似ていないものを描

くようにしてね」[377d～377e]

(中略)

ソクラテス「またすべてホメロスが創作した神々どうしの戦いの話などは、たとえそこに隠された裏の意味があろうとなかろうと、けっしてわれわれの国に受け入れてはならないのだ。なぜなら若い人には、裏の意味とそうでないものとの区別ができないし、むしろ何であれ、その年頃に考えのうちに取り入れたものは、なかなか消したり変えたりできないものとなりがちだからね。こうした理由によつて、おそらく、彼らが最初に聞く物語としては、徳をめざしてできるだけ立派につくられた物語を聞かせるように、万全の配慮をなすべきだろう」[378d～378e]⁽¹⁷⁾

ここでプラトンの理想的な国家の教育のために、また国家を担う人材を教育するために、ホメロスのような詩人と詩・文学を非難して、追放せねばならない。というのは、その神々どうしの戦いの話が、道徳・善悪の分別がないため、若い人の教育には適していないという。初期のプラトンの「イオン」における詩・詩人は、神のような聖なる存在であったが、ここではちように反対に、理想国家においては非難し、追放する対象となったのである。しかも、ソクラテスはアデイマントスたちに、念を押して、詩・詩人を非難し、追放したのは、普遍的な詩・文学のためではなく、詩人のためでもない。それは何よりも理想的国家をつくるためであり、理想国家の人材を作るためであると。ソクラテスはその政治的
国家目標のためだということを確認する。「アデイマントスよ、ぼくと君とは、目下のところ、作家（詩人）ではなくて国家の建設者なのだ。そして国家の建設者としては、作家たちがそれに従つて

物語をつくるべき、そしてそれにはずれた創作は許してはならないような、そういう規範を知るのが役目だといふべきであろう。けっしてわれわれ自身が実際に物語をつくるべきではないのだ」[379a]¹⁸⁾。

たかしかに、現実において「国家の建設者」となった以上、国家という秩序を守るため、国家の範囲内に、そういった詩・詩人に対しての制限する政策も必要となろう（現代においても政治的コントロールされている国家も、秩序のために文学を規制しているのであるが）。

以上のところ、主としてプラトンの詩・文学の内容のあり方について、また国家、社会、教育のためのあり方についての言及であり、また国家にとって詩・文学とは何かについての見解である。

そして、『国家』第三巻の第六節になると、国家にとつての物語の内容についての話を終えて、今度は、物語の「語り方」、「作り方」、物語の「過去・現在・未来の出来事の叙述」のあり方について言及する。つまり詩人や物語作者は「彼らがその叙述を進めるのは、単純な叙述によるか、あるいは〈真似〉（ミメシス、引用者）を通じて行われる叙述によるか、あるいはその両方を用いた叙述によるか、このいずれかではないか？」というように、プラトンの「芸術的模倣・再現的模倣」いわゆる「ミメシス」という概念が初めて登場するのである。国家の未来の担い手である青少年たちにとって、ミメシスとは、教育によって音楽・文芸が施されるなか、それはいったいどういう意味をもつかという議論を踏まえ、『国家』第一〇巻において、プラトンはさらにミメシスについて具体的な定義を行うのである。

『国家』第一〇巻において、ソクラテスは、今度はグラウコンとミメシスについて対話を進める。そのなか、「……手仕事職人は、すべての家具を作ることができるだけではなく、さらに、大地から生じる植物のすべてを作り、動物のすべてを——自分自身もを——作り、さらにこれらに加えて、大地

と、天空と、神々と、すべての天体と、地価の冥界にあるいっさいのものを作るのだよ」[596c]⁽¹⁹⁾と、詩・詩人・芸術家の機能と能力について言及して、その作品の作り方を以下のような有名な比喻をもってその定義をするのである。

ソクラテス「むずかしい仕方ではないよ」(中略)「いろんなやり方で、すぐにでもできることなのだが、まあいちばん手つとりばやくやるには、鏡を手にとつてあらゆる方向に、ぐるりとまわしてみる気になりさえすればよい。そうすれば、君はたちまち太陽をはじめ諸天体を作り出すだろうし、たちまち大地を、またたちまち君自身およびその他の動物を、家具を、植物を、そしていましがた挙げられたすべてのものを、作り出すだろう」

グラウコン「ええ」(中略)「そう見えるところのもの(写像)を、しかしけつしてほんとうにあるのではないものを、です」[596e]⁽²⁰⁾

詩・文学・芸術の創作とは、「ミメーシス」・模倣・再現のことであり、それは所詮「鏡」と同じような役割と機能を果たしているのだということである。そしてプラトンはさらに「ミメーシス」を三つのレベルに分けて定義する。つまり、真の(あるもの)(例えば普遍的な寝椅子)と、職人が作ったもの(作られた特定の寝椅子)と、鏡・画家によって模倣された作品(描かれた寝椅子)という三つの映像があるが、最後の鏡・画家によって模倣された寝椅子は、真の寝椅子ではなく、職人の作った寝椅子を模倣したもので、鏡・画家の寝椅子は、模倣の模倣であり、「第三番目」の職人だという。そこから鏡・

芸術家・詩人は、みんなミメーシス・模倣する役割・機能を果たし、それ以上の何ものでもないということになる。そしてさらに具体的に詩・詩人についてこのようにもいう。

ソクラテス「それでは、ホメロスをはじめとしてすべての作家（詩人）たちは、人間の徳——またその他、彼らの作品の主題となる様々の事柄——に似せた影・像を描写するだけの人々であつて、真実そのものにはけつして触れていないのだということを、われわれはここで確認することにしようか？ それはちやうど画家の場合と同様であつて、先ほどわれわれが言っていたように、画家は實際の靴作りと思えるものを創作するけれども、自分が靴を作ることを知っているわけでもないし、また描いて見せる相手のほうも、同様に何も知らずに、ただうわべの色と形から見て判断するだけの人たちなのだ」

グラウコン「たしかにそうのとおりです」

ソクラテス「同じように、ぼくの思うには、作家（詩人）もまた、真似て描写する以外のことは知らずに、それぞれの技術がもっているうわべの色彩とでもいうべきものを、語句を使って塗り描くのだというべきだろう。そしてその結果、彼自身とおなじく何も知らずに、うわべの言葉だけから見て判断する人たちには、靴作りの技術についてであれ、軍の統帥についてであれ、さらに他の何についてであれ、韻律とリズムと調べをつけて語るならば、大へん立派に語られているように思えるのだとね。それほどまでに大きな魅惑力を、そうした韻律その他の音楽的要素というものは、それ自体だけで本来的にもっているのだ。げんに、詩人が語るところの事柄から音楽という色彩がは

ぎとられて、内容それ自体として語られる場合、それがどのようなものとして現われるか、君は知っていると思う。きつと見たことがあるだろうかからね」

(中略)

ソクラテス「さあそれでは、次のことを考えてくれたまえ。影像を作る人、すなわち、物を真似る人はわれわれの主張では、あるものについては何も知らず、見えるものについて知っているだけである。そうではないかね？」[600e～601a～601c]⁽²¹⁾

そして、さらに、職人の技術を分類して、「使うための技術、作るための技術、真似るための技術」[601d]⁽²²⁾ というように、詩人・芸術家は真似るための技術をもっている職人だという。このようにして、プラトンは最後に、国家にとって、詩・文学・芸術をどう位置づけて処置すればよいかについて、次のようにいう。

ソクラテス「……哲学と詩(創作)との間には昔から仲違いがあつたという事実を、詩(創作)に向かつて言い添えておくことにしよう。(中略)われわれはここで次のことを言明しておこう——もし快楽を目標とする詩(創作)、すなわち、真似の仕事が、よく治められた国家のなかにそれが存在しなければならぬという、何らかの論拠を提出することができるならば、われわれとしては、よろこんでその帰国を迎え入れるであろう」[607c]⁽²³⁾

かくして、ソクラテスの対話を通じてプラトンの詩・文学・詩人一般に対しての定義が下され、それがその後の西欧文学・芸術一般にとって、さらには今日までの文学・芸術観にとって決定的な方向づけをしたのである。

それを簡潔にもう一度概括してみると、ソクラテスは「イオン」において、文学・詩について定義したのは、つまり、詩とは、ミューズの女神という文学・芸術の神々による入神・入魂状態の、いわば靈感を吹き込まれた真の詩人によって語られたもので、聴衆は、そのインスピレーションの鎖につながり、神々に憑かれて、美しい詩の虜になっているのである。詩人は軽い、羽の生えている、聖なるものであり、正気を失い、もはやみずからのうちに理性をとどめていないときこそ、真の詩作ができ、それは技術・知識によって作詩しているのではなく、むしろ神々の特権によるもので、狂気によるものである。それは一般的にインスピレーション文学・狂気の文学といい、詩人・芸術家によって拜まれて求められ、尊ばれて、一種の神聖なる詩・文学の境地である（この詩・詩人に対するこうした考えは、『メノン』、『パイドロス』、『弁明』を通じて初期から晩期まで一貫して言及されている）。

一方、詩・詩人はプラトンの理想国家の教育にとって有害な存在で、国家の道徳に適さない面が多く、追放されるべきものだという。そして詩の機能からみても、影像を映し出す鏡と同じような役割を果たし、それは単なるミメシス（模倣・再現）であり、しかも真実の模倣ではなく、それは模倣の模倣という、真のもの・存在にとって、第三番目の模倣者だという。そういう詩・詩人が、快楽・娯楽を目的にしていれば、限定された範囲内で、理想国家に迎え入れてもよからうという。さもなければ、理想国家から詩人を追放すべきだということである。

四、文学「模倣説」

このように、プラトンにおいては、詩と詩人がまったく対立し、相反する二つの詩論によって展開され、定義されたが、前者を靈感説、神感説、狂気説などと言い、後者が模倣説、あるいはミメーシス説などと言われている。

しかし、プラトンの弟子のアリストテレスはその前者に興味を示さなかった。彼はもはや後者に注目し、『イリアス』、『オデュッセイア』や、アイスキュロス(B.C. 525-456)、ソポクレス(B.C. 496?-406)、エウリピデス(B.C. 480?-406)らの悲劇を分析して、詩・文学の創作と分析・研究の規範・モデルを作ったのである。アリストテレスはその『詩学』において、ミメーシスを中心に、ミメーシス(再現)の対象でありうるジャンルから解析して、再現の方法・対象と効果、さらに再現対象の構成・プロット、文法・思想などを分析して、作品の構成の法則を示してくれた。その分析の原理・原則は、現代文学理論の基礎ともなっている。そのなかで、「詩・文学とは何か」という問いかけには、アリストテレスが、「詩作の起源とその発展について」という章において、ソクラテスの「イオン」との対話における定義とは違う立場から、初めて詩・文学の根本概念として明確に「ミメーシス」をもって定義したのである。以来、ミメーシス(模倣)は、あらゆる芸術における共通の理論的な一つの重要なメジャーとなり、西欧伝統文学・芸術ないし美的感受性の基本的な一つの規範のようなものさしとして継承されてきた。具体的に、それはプラトンの「ミメーシス」とは、それほど大差はなかったが、それをもっと精密化し、定義したといえる。そのミメーシスの最も本質たるものは何かについて、アリストテレスは二つの起因に

よつて人間の自然的、必然的、自明な行為と結果として、以下のように定義する。

さて、一般に詩の技法が生まれるに至つた原因として二つ程大きなものがあると思われるが、その二つとも自然的本能であると思われる。すなわち、先ず模倣^{ミメシス}して再現^{イミタシ}することであるが、これは人間には子供の頃から自然に備つた本能であつて、人間が他の動物と異なる所以も、模倣^{ミメシス}再現^{イミタシ}に最も長じていて、最初にものを学ぶのもまねびとしての模倣^{ミメシス}再現^{イミタシ}によつて行なうという点にある。次にまた、模倣^{ミメシス}して再現^{イミタシ}した成果をすべての人が喜ぶということ、これが第二の原因であるが、これも自然に備つた本能である。そのことの証拠になるのは、色々の再現の仕事に伴つて生ずる事柄ではなからうか。というのは、実物を見れば苦痛を覚えるようなものでも、例えば、甚だ忌まわしい動物であるとか屍体であるとかの形態のようなものでも、それをこの上なく精確に模写した絵などであれば、我々はみな喜んで眺めるからである。どうして、こういうことが生ずるのか、その原因を更に求めれば、次のように言うほかはない、すなわち、ものを学ぶということは、ひとり知を愛し求める哲学者にとつて最大の楽しみであるばかりではなく、それにあずかる程度が限られてゐるにしても、他の一般の人々にとつても、同様に楽しみであることには変りがない、と。[146b]⁽²⁴⁾

(中略)

ところで、自然的本能によつて我々に備わつてゐる模倣^{ミメシス}的再現^{イミタシ}には、色彩や形状によるものほかに、音階とリズム——韻律がリズムに属することは明らかである——によるものがあるから、昔は、生まれつきこれらの業に最も適した人々が、先ず即興的作品から始めて、漸進的に度を高め、

詩作というものを生むに至った。[1448b]

これがいわゆるソクラテス・プラトンを受け継ぐ史上最初、詩・文学とは「ミメーシス」・模倣・再現的行為だという精密な定義のくだりの一部分である。ここでミメーシスは人間の自然の、本能的な行為として捉えられ、「精確に模写」されれば、その模写の結果に対して人間がまた自然に、本能的に楽しんで喜ぶのだという。芸術、文学作品とは、現実の、実際にあるものを模倣・再現した結果であり、そしてその結果を人間はまた楽しみ、絶え間なく求め、享受して、そのためにまた作り出すのである。アリストテレスはこのミメーシスの概念をもって、ホメロスの作品を中心に分析して、西欧史上、不動の概念を作ったが、ホメロスの作品もまたその模倣・再現の描写において、その概念に応答する優れた作品でもある。ヨーロッパ文学伝統の起源として、模倣と写実において、あるいは美的様式、感受性の形成において、ホメロスがその決定的な濫觴・源流の一つとなり、アリストテレスもその伝統を見事に定義し、方向づけたのである。そして西欧文学は、この「ミメーシス」という美学的な枠組みとの相互作用のなか、その美的様式・感受性の伝統をほぼ近代まで遵守してきたのも事実であろう。その例証として例えば、エーリヒ・アウエルバッハ（一八九二—一九五七）は、その大著『ミメーシス——ヨーロッパ文学における現実描写——』（一九四六）において、三千年の西欧文学史の「リアリティックなさまざまな対象」⁽²⁵⁾を検証し出したが、それもホメロスの作品から始まり、ミメーシスという伝統が、西欧文学史において延々と継承されてきたのがみごとに例証されたのである。

このように、西欧の詩・文学には、靈魂説・神感説・狂気説という大きな伝統があるが、それと対立

して、ミメーシス・再現模倣説という現代までも受け継がれたもう一つ大きな伝統があるのである。そのミメーシスの伝統が根強く継承されてきたことが、アウエルバッハによって解明されたのも決して偶然なことではない。

五、『詩経』と孔子

東方、東アジア文化圏の詩・文学の起源になる『詩経』は紀元前一〇〇〇年から紀元前六〇〇年ごろまでの詩を収めたものとされ、三千篇もあつたものから孔子が三十一篇（なか六篇は題名のみ、実際三〇五篇）を選んで、それを弟子のために編纂したと言われている。それに対して疑問を呈する説もあるが、司馬遷の『史記』をはじめ、孔子編纂説は漢以降、代々に渡つて相似的な解釈が繰り返された結果、それは一種の公約の言説として定着したといえる。その詩、あるいは歌詞が音楽と舞踊と密接な関係があり、ホメロスの叙事詩と比べると、『詩経』の三〇五篇の詩には「抒情詩」⁽²⁶⁾が圧倒的に多い。しかし、実際、その抒情詩とはいっても、凡そ儀礼儀式の詩と、娯楽の詩と、社会・政治を問題にする詩というように、大きく三つに分類され、それぞれの役割と効用がある⁽²⁷⁾と説かれ、その抒情性があるにもかかわらず、現実社会・政治と結びつけて解釈する傾向がある。そしてさらに『詩経』に対する鑑賞と理解と解釈には、上層階級の人たちによるものと、一般民衆にも楽しまれるものというように、さらにまた二つに分けられている⁽²⁸⁾が、約二千年の間、『詩経』が漢字文化圏にとって絶大な影響を与えており（文学・詩における感情・情緒・認知システムとしての影響力には起伏・強弱はあつた

ものの)、その間、儒教の正統かつ系統的に解釈された伝統が中心としての役割を果たしてきたこと、そしてその儒教の中心的な人物である孔子の解釈と定義が基本原理として働いたことを認めざるを得ない。もちろん、孔子の『詩経』に対する見解と解釈にも、近年の「上海博物館藏戦国楚竹書『孔子詩論』」の出土と発見とともに、従来とは違う見解が展開されつつある。例えば、孔子以前と孔子の同時代と、漢以降の『詩経』解釈はそれぞれ違っていったという議論が行われており、『詩経』それ自体の多面的、多面的かつ豊かな諸要素が一層明らかにされ、時代と政権と階層によって解釈と理解が違っているのも事実である²⁹。しかし、実際、孔子が自分の弟子の教育において『詩経』を推奨し、定義したのであるが、その結果、たとえば後世において『尚書』における「詩言志」に対する「言志説」と「縁情説」との対立的な解釈があつたとしても、歴史的には、儒教思想が中国の中心的な存在として、思想ないし人々の感情・情緒世界を規制し、そういった規制がまた制度化され、伝統となつた以上、その既成の事実を認めなければならぬであろう。また、例えば『詩経』の孔子の教えと定義について、後の「詩大序」の解釈によつて、さらに補強され、それが上層階級の正統的な価値システムの指針となり、それも既成事実となつた以上、現在のわれわれはその『詩経』が『論語』によつて規定され、定義され、方向づけられたことを、決定的なこととして看做さざるを得ないであろう。というのも、ある始まりの現象から歴史上で既に既成事実として成就された以上、後世がその起源を如何様に再解釈しようとも、その後の歴史の既成事実を変えることはできないからである。もちろん、孔子の教えそれ自体に対して、現代の視点からも多面的かつ多面的に理解することができるし、そうすべきである(例えば、「賦詩言志」について、「詩が社会的効用をもつことは、孔子をはじめ春秋戦国時代の人々にとつて既に共通認識になっている。し

かし、孔子は公・私の場で、作詩者の『志』を考慮せず、『賦詩』、『引詩』することによって自分の教養を示しながら『志』を述べることを推奨する。『賦詩』、『引詩』はあくまで詩の活用のためであって、自分の『志』を述べるために新たに詩を作ることは考えていない」というようにも理解することが可能であろう⁽³⁰⁾。しかし『論語』における『詩経』に関するコメントや言及が、後世の『詩経』に対する意味づけと方向づけには、歴史上、すでに既成の事実として成し遂げられた以上、何らの変わりがなからう。言い換えれば、抒情性の豊かな『詩経』が豊かなままに後世に受容されたのではなく、孔子の『論語』とその後の「詩大序」などの解釈と理解を経由して、歴史上、取捨選択のなか、徐々にではあるが、儒教的な解釈と見解が中国ないしアジア全体の文学・詩における感情・情緒・認知システムを規定し、その解釈と理解の仕方が既成の事実として定められてしまったのであるが、現在のわれわれはその事実を歴史的に受け止め、歴史的に認知しなければならない。

したがって、本稿は改めて『詩経』、『論語』の多様な解釈を一々触れることを避け、もっぱら『詩経』に対する孔子の『論語』の言表を正統の感情・情緒システムの起源における概念定義の核心的な一部分としてみなし、それを前提にして、その言表に焦点をあてて検証し、「詩・文学とは何か」という問いかけをしたい。

六、『論語』と孔子

『論語』においては、詩・文学についての言及が、全部で二八箇所ある。しかし「詩・文学とは何か」

についての問いかけに答えを与えようとしたのは、ほぼ「為政第二卷・二」と、「陽貨第一七卷・九」の二箇所に絞ることができる。

前者の「為政第二卷・二」は、「詩三百、一言以蔽之、曰、『思無邪』」という短い定義であるが、それについて、木村英一の訳と注釈を参照してみると、「(古代から伝承されている)詩は三百篇、(その内容や形式は種々さまざまであるが、それらの共通性を詩の中の)一言で言いあてるならば、『思無邪』というところだ」とあるが、その「思無邪」について、木村は「『思無邪』今の『詩経』の魯頌、駟の詩の『思無邪 思馬斯徂』に由来する。原詩は『ほんに素直に走る馬』といった意味。孔子はこの思無邪の三字を取って、心情流露ということを表現したのである」と注釈して、主としてその「思無邪」とは、素直に心情を流露したもので、それを抒情性が強調された向きがあると理解することができる。しかし、一方、その素直に心情を流露するという理解とは違った解釈があり、いわゆる社会性・政治性を強調して、その社会的・政治的・道徳的な心情を流露することもそこに含意するのだ⁽³²⁾という。いわば詩を歌った人の社会的・政治的・道徳的な心情を考慮することによって、抒情は常に一定の社会的・政治的背景が伴われ、そこには純粹な抒情詩の存在が認められていない。それは西欧的な抒情の基本的な解釈とは違って、つまり、プラトンの狂気・神がかりによる抒情性⁽³³⁾には見られないのである。したがって、『詩経』がもともとたとえ純粹に男女・人間の心情を流露するという側面があったにしても、それが社会・政治・道徳の背景において解釈され、抒情性・抒情詩は、インスピレーション・神感によるものだという解釈の可能性が閉ざされたか、あるいは避けられてきたわけである。たしかに、人間は必ずや社会的に生存するもので、社会から掛け離れた詩を歌うことは考えられず、そこに宿命的に

詩の抒情性にも社会の影が落とされざるを得ない。しかし、もし、プラトンの「イオン」に見られるように、霊的・神的な力によって美しい詩が流露したという吟遊詩人の作詩の心状と抒情性が人間の文学における行為の中の主要な傾向のひとつだとすれば、「思無邪」といわれた『詩経』の抒情性にもギリシアのディテュランボスに匹敵する熱狂的な性格があったに違いなかったであろう。つまり、『詩経』は儒教的な解釈によって元来の「思無邪」から引き離され、まさしく後の『詩経』の「詩大序」に規定されたように、民間から発した抒情は、士大夫の礼儀の徳目に止まった（故變風發乎情、止乎禮義〔次節の「詩序」の引用を見よ〕）のである。『詩経』の本来の「思無邪」は、儒教的な価値観・文学観によって規定されたのである。

そして、後者の「陽貨第一七卷・九」では、孔子が弟子たちに訓育の形で言及されているが、それは孔子にとって文学・詩とはなにか、その機能・役割について最も根本的なところに答えを与えようとしたものである。実際、これがその後の文学の定義には、決定的な影響を与えたのである。

子曰、小子、何莫学夫詩、詩可以興、可以觀、可以群、可以怨、邇之事父、遠之事君、多識於鳥獸草木之名。

この古文を現代文に訳すなら、次のようになる。

先生がおっしゃった。「若者たちよ、何よりもあの古詩を学ぶことに努力せよ。詩歌というもの

は感情を揺り動かすことができ、その情景をありありと思い浮かべることができ、或は寄り集うて
楽しみ、或は政治の怨みや生活の苦しみを歌うことも出来る。近くしては父母に仕える道、遠くし
ては君に仕える道もわかり、その上、鳥獸草木の名も沢山覚えるものだ。」⁽³³⁾

言い換えれば、孔子は弟子たちにどうして『詩経』を勉強しないのか、と問いかけて、詩・文学には、
凡そ次の七つの効用があるのだということ強調したのである。

- (1) 文学は人々を感動させることができ、娯楽として楽しませる効用がある。
- (2) 人間社会や物事について観察でき、それをみる力も養われる。
- (3) 文学を通じて、仲間・友達を作ることができ、共通の美的感覚をもつことができる。
- (4) 詩・文学は、その言葉の力によって政治・社会の怨みを訴えることができる。
- (5) 身近なところでは、文学を通じて親孝行という道徳に役目を果たすことができる。
- (6) 遠いところでは、君子・皇帝、あるいは国家に奉仕することもできる。
- (7) その上、鳥獸草木の名前が覚えられ、世の一般知識をも増やすことができる。

この七つの効用の(1)、(2)、(7)は、東西の詩・文学において、共通したところが見られる。い
わば詩・文学が感動と娯楽を与えることができ、人間と社会を観察することにも、また知識の習得にお
いても利益をもたらすという点において、東西両者には普遍的なところが見られ、かつ一致しているの

である。

しかし、効用の(3)は、東西の詩において、美意識の共有や、共同体の形成と友人関係の強化という点においては共通の効用が見られるが、とくに人間関係、友人関係を重んじるアジア・東方の社会には、文学(とくに友人関係をモチーフにした詩)が果たした役割の諸側面が濃厚に見られる。しかし、それと比べれば、質と量から見て西欧文学は比較にならないほど貧弱であろう。

文学・言葉の力についての(4)は、東西文学には共通するところがあるが、しかし起源における作品に対する解釈、例えばプラトン(神権によって語られる詩)やアリストテレス(ミメーシスによって成就される詩)の「ホメロス」に対する態度(文学観)と解釈が東方には、まず見られない。逆に「ホメロス」に対してプラトンは理想国家の青少年教育において善悪の分別に混乱をもたらすものなので、詩人・詩を追放すると主張したことがあるが、西欧には、孔子が主張したような、いわゆる政治的・社会的な怨みを訴える効用については、強く強調することはほとんどないと考えてよい。

そして、(5)、(6)は、きわめて東方的で、アジア的な色合いが濃厚で、かつ儒教的な価値観に基づいて定義された文学観である。それはプラトンの理想国家の青少年の文学教育において言及された文学観とは類似点が見られなくもない。ただし、プラトンが文学教育において配慮したのは、理想国家の秩序であるが、そこに東方的な血統・家族内の親孝行といったような徳目はまったく考えられていない。それどころか、プラトンが想定して、娯楽として受け入れてもよいとっていた魂のための文学教育の物語——「ホメロス」と並んで考えられる諸々の悲劇——は善行としての親孝行というより、むしろ逆に家族・血統を破壊する方に働き、家族同士の反目をドラマ化した悲劇が多かったのである(例え

ばソポクレスの『オイディプス王』は、儒教にとって、非道德で、背信行為であり、禁止すべき物語であらう)。また、孔子のいう君子・皇帝のために奉仕できることは、プラトンの教育における理想国家への奉仕とは似ているものの、国家そのものの両者の理念が違うため、同じ国家に奉仕するといっても、そこには差が見られよう。

七、『詩経』と「詩序」

このように、東西とも相似性があるとはいえ、相違性があるのも鮮明であらう。孔子の以上の詩・文学の七項目の定義は、後世の詩・文学の見方、あり方について強く規定してきたが、それを受け継いで、さらに鮮明化して固定化したのは、後の『詩経』の「詩序」である。『詩経』を伝える者には、もともと漢代に齊詩・魯詩・韓詩の三家があつたが、現行本『詩経』のテキストに「序」がついているのは毛亨・毛萇によって伝えられたもので、それを「毛詩」ともいう。この「毛詩」の成立経緯と、歴史上の解釈の変容とその位置づけについて目加田誠は次のようにいう。

しかしいったん大儒鄭玄（一二七―二〇〇）が箋注を施して、これが流行すると、他の三家はだんだん衰え、齊詩は魏の時に亡び、魯詩もまた西晋に亡び、韓詩は唐代までは伝わったようだが、それもやがて亡んで、古い古書に見える三家詩説の断章零句と、『韓詩外伝』ばかりが今日残っている。唐になって、朝廷で經典の解釈を統一しようということになったとき、詩はこの『毛詩鄭箋』

によって欽定正義というものを作り、文官試験をうける者は、これによらねばならぬことにしたので、『詩経』を学ぶものはみなこれにしたがった。(中略) しかしいったんこれが欽定となると、絶大な権威をもった。(中略) 一体『毛詩』の序というものは、『詩経』の詩の配列によって、詩の製作の時代をきめ、また詩を非常に道徳的に解釈して、詩をもって為政者の教訓とする見方を強調しているのだが、その付会の充ちていることはいうまでもない。しかし毛伝というものは、この序が無くては意味が通ぜぬし(時に矛盾することはあっても)、鄭玄はまったくこの序にしたがって詩を解したので、『毛詩』の序というものは、『詩経』の解釈上、もはや動かせぬものになっていた。中国では、古典についての古人の注というものは、往々古典の本文同様の権威をもったのだから。³⁴⁾

いわば、現行の「詩序」(または「毛詩大序」、「詩大序」ともいう)は、もつとも早くから長い間、『詩経』の解釈の権威をもつようになり、唐代になるとさらに強化され、科挙試験のカノンとして看做されるようになる。したがって、「道徳的に解釈して、詩をもって為政者の教訓とする見方を強調」した点において、現行の「詩序」は絶大な役割を担っていたことになる。もちろん、宋代に入ってから歐陽修(一〇〇七—一〇七二)によって批判されたり、また朱子(一一三〇—一二〇〇)もやがて「詩序」を棄て、読む者の心次第で修養のテクストになるという見解を主張する『詩集伝』をも世に著した。しかし、その後の清朝をも併せ、さまざまな疑問を呈する見解があったが、しかし、「毛詩」の起源から受け継いだと看做される長い伝統と、古来の經典に対する慎みの念は払拭できず、「今日において、依然としてただ『毛詩鄭箋』や、清朝漢学家の説のみに頼って『詩経』を読む³⁵⁾に至っているといえる。

それでは、『詩経』いわゆる孔子の説教を補強し、後世に多大な影響を与えた「毛詩」の「詩序」は
いったいどういふものであろうか。

關雎、後妃之徳也、風之始也、所以風天下而正夫婦也。故用之郷人焉、用之邦國焉。風、風也、
教也、風以動之、教以化之。

詩者、志之所之也、在心為志、發言為詩、情動於中而形於言、言之不足、故嗟歎之、嗟歎之不足、
故詠歌之、詠歌之不足、不知手之舞之足之蹈之也。情發于聲、聲成文謂之音、治世之音安以樂、
其政和。亂世之音怨以怒、其政乖。亡國之音哀以思、其民困。故正得失、動天地、感鬼神、莫近於
詩。先王以是經夫婦、成孝敬、厚人倫、美教化、移風俗。

故詩有六義焉。一曰風、二曰賦、三曰比、四曰興、五曰雅、六曰頌。

上以風化下、下以風刺上、主文而譎諫、言之者無罪、聞之者足以戒、故曰風。至於王道衰、禮義
廢、政教失、國異政、家殊俗、而變風變雅作矣。國史明乎得失之跡、傷人倫之廢、哀刑政之苛、吟
詠情性、以風其上、達於事變而懷其舊俗也。故變風發乎情、止乎禮義。發乎情、民之性也。止乎禮
義、先王之澤也。是以一國之事、系一人之本、謂之風。言天下之事、形四方之風、謂之雅。雅者、
正也、言王政之所由廢興也。政有大小、故有小雅焉。頌者、美盛徳之形容、以其成功告於神明者也。
是謂四始、詩之至也。

この「詩序」について現代語訳や日本語訳はたくさんあるので、逐句訳は注に付けておく⁽³⁶⁾ ことに

して、その大意を大まかに概括というと、こうなるであろう。詩とは道徳・教化のモデルであり、政治的「志」の発露であり、国家の「声」でもある。男女、親子、倫理、風習などを正すモラルである。情は民衆から発露するが、賢人の礼儀において止められ、無際限に情を流露してはならない。そしてそこにはまた「賦」、「比」、「興」というような言葉における修辭的な効用があるという。

もともと『詩経』は、抒情詩だったが、以上のように、儒教的な編纂と解釈と方向づけによって、それは徹底して、道徳・倫理・政治・国家・君王に従属させられたのである。大雑把にいうと、「抒情」は、道徳・倫理・政治・国家・君王のための「抒情」であり、それ以外の抒情は正統として認められなかった。かくして「詩序」は『論語』において言及された以上の(1)の文学の感動と娯楽の役割と、(2)の社会、人間観察能力を高める役割と、(3)の友人と仲間ができる役割と、(7)の知識を増やす役割という四つの項目についてもはや強調せず、そのかわりにもつばら(4)の詩・言葉の力・効果と、(5)の孝敬の徳目、(6)の君子・国家への奉仕という項目の意味がむやみ拡張されて解釈されるようになっていく。とくに詩・文学の力・効果について、「思無邪」と言われた民衆の情が政治・政権の声に変貌させるように解釈されてしまう。「情發于聲、聲成文謂之音、治世之音安以樂、其政和。亂世之音怨以怒、其政乖。亡國之音哀以思、其民困」というが、いわば、情が声となり、声が文字になれば音という。音とは政治・政権・社会の表象であり、その政治・政権は平和と乱世、亡国と興国をもたらしう。音とは政治・文学とは、そういった政治・政権・社会の声を表象するものだという。そしてその表象の力・効果については、詩が政治・政権・社会の損得を正すばかりか、天地を動かし、鬼神を感動させることさえできるという(比喩的な言い回しであるが)。孔子のいった「可以怨」(怨みを訴えること

ができる」という一語が、後世の「詩序」になってくると、政権を動かしたり、鬼神まで感動させたりする力をもつように解釈され、抒情詩であったはずの『詩経』が、社会と政治に対してパワーを発揮することのできる最も優れた道具となってくる。したがって、詩・文学は「遠之事君」という役割にあつたように、帝王・国家に奉仕できるのである。そして、(5)の孝敬の徳目は、「詩序」において、みごとに「經夫婦、成孝敬、厚人倫、美教化、移風俗」というように具体化されて、いわば、家庭の夫婦関係から、親孝行まで、そしてさらに礼儀・道徳から社会の教育・教化と風俗習慣まで、『詩経』が模範テクストとして指針になるように解釈され、道徳書として方向づけられるようになったのである。

このように詩・文学は、孔子とその後への解釈によつて、それがたとえ抒情詩であっても、政治・社会・道徳と密接に結び付けられるように仕向けられ、方向づけられたのである。そしてこの政治・社会・道徳と密接な関係をもつ文学観は、二〇世紀初頭までは紆余曲折はあつたものの、それが補強され、さまざまなバリエーションを展開しながら、儒教的な文学観、いわば儒教的な「情動・感情システム」が構成されてきたといえる。

ところで、孔子の構想した儒教国家において、詩・文学に課した諸々の規制と役割は見事に成功したといえるが、しかし、それに比べ、プラトンが理想国家に想定していた教育においては、詩・詩人の追放が、ほとんど成功の試しがなかったといえる（もちろん、ルネサンスまで詩・文学は長期的な沈黙を余儀なくされ、本格的に大学において学ばれ、研究されるようになったのが一九世紀以降のことであるが、それが「詩人追放説」だけに起因するものだとは言い難い）。ただし、国家の目的・あり方はどうあれ、両者の文学に対する規制と制限は、ある意味において異曲同工の効果があつたのではなからうか。

一方、「詩序」に言及された六義の「賦」、「比」、「興」といったような詩の形式や作法と技法は、奇しくも西欧詩学の伝統の起源となるミメーシスを応用したアリストテレスの『詩学』の修辞学的な詩・劇の分析とは、違う意匠をみせながら、同じ修辞学的な見解が見られる。そういった修辞学的な伝統を継承して中国には「詩序」のあと、五世紀末の劉勰の有名な『文心彫龍』⁽³⁷⁾が世に現われ、中国の詩・文学においても、そういった形式、作法や技法についての修辞学的研究が持続的に進んできた。この伝統は、現代中国文学の理論的な研究方法において、大きな影響があるとはいえ、精確な方法論においてやはりアリストテレスの『詩学』を起源とされる方法論が重要視されている。しかし、『文心彫龍』の修辞学的な枠組は、現代中国文学がアリストテレスの『詩学』を起源とした現代文学理論を受容するにあたって、積極的な受容の基盤の役割を果たし、拒絶というより、許容の方がより多く働いたのではなからうか。事実、詳細は後述するように、中国における修辞学を受容は、日本を経由して行われ、日本の翻訳と早稲田大学を中心とする修辞学研究の恩恵を受けることが多かった。その研究の成果が早くも中国で『修辞学発凡』という本が出版され、アリストテレスの修辞学と詩学の影響が大きかったのである（そういう意味において、実際、西欧大学の文学教育における修辞学が必修科目として実施されているように、現に中国の大学の文学教育においても必須科目として実施されている。その教育システムのなか、中国少数民族地域の内モンゴル自治区におけるモンゴル言語文学教育においても、修辞学の科目が必修科目とされている）。

八、西欧文学のアンビバレンス

「詩・文学とは何か」という問いかけには、中国文学の場合は、ほぼ二〇世紀初期まで、以上のような起源における解釈と定義によって答えが与えられ、その基本性格もそれによって規定されてきたといえる。つまり、政治性・社会性・道徳性のある、孔子の教えと「詩序」に規定された『詩経』のような文学であり、それがまた中国の知識人の人格形成と教養に対して、教育的な役割を果たし、それとともに文章の教養・修辭学的役割をも果たしてきたのである。その伝統は西欧文学の東漸まで、抜本的な変化はなかったといえる（もちろん、中国はマルキシズムを導入してから、唯物論的な文学観を唱え、政治的階級性、社会性をもって、文学を全面的に測るようになったが、しかし、それがいみじくもまた儒教の文学観とは、目的が違うものの、その検閲や教育といった手段において共通している部分があるばかりか、それもプラトンの『国家』の第二巻と第一〇巻における詩人に対する態度とも共通しているところである）。

一方、西欧文学の場合は、その問いかけには、今まで言及してきたように、プラトンから二つのまったく対立する答えが与えられていた。つまり、「ミメシス」の文学観と「インスピレーション」文学観、いわば「価値のない現実の模倣の模倣の詩と、それに対立する神の存在と同じような詩人がミュージズの女神の力によって生み出す美しい詩」⁽³⁸⁾との二つの見解であり、それもまたプラトンによって呈示された一種の「アンビヴァレンス」⁽³⁹⁾でもある。この二つの文学観のうち、「ミメシス」の方は、アリストテレスによって発展され、理論化され、さらに精密化されていく。M・A・レイフイー・ハビブ（オ

ックスフォード大学の哲学・文学教授)は、その大著『文学批評の歴史——プラトンから現代まで』において、文学観の対立をもつと生き生きと明示してくれる。

(アリストテレスによれば、引用者)文芸の起源は自然・本能にあり、その本能とは模倣(ミメーシス)であり、それを楽しみ、その模倣を通じて学び、そこから利益を得るわけである。いわば詩人の作品は、だれもがもっている人間自身の本能によって形づくられたようなものである。しかし、これは、プラトンの考えていた詩人とは徹底的に違っていた。つまり、詩人とは神的な力によって詩を生み出し、非理性的な狂気によって、人間の仲間から離れることによって詩が成就されるのである。⁽⁴⁰⁾

両者の対立は、一方が人間共通の本能によって詩作品がつくられるというが、もう一方が人間を離れて神の力によってこそ真の詩作ができるという。アリストテレスはあくまでも科学者として詩・文学を、人間にとって普遍的、共通なものとして考えたが、それに対してプラトンは詩が特殊な才能、天才が神のお遣いとしてこそ成就されるものだという(もちろん、ミメーシス・模倣という概念もプラトンによって呈示されたのである)。

のちに模倣説は、アリストテレスの修辞学とともに、中世とルネサンスを經由して、理性と啓蒙主義に取り込まれ、彼の崇高・カタルシス・プロットなどの諸概念が近代的・科学的な解釈として認知されるが、とくに二〇世紀に入ってから、ロシア・フォルマリズムをはじめ、現代のナラトロジーなどの多

くの文学理論、また前にも言及したE・アウエルバッハによつて論及され、析出されたりアリズム・ミーシスの伝統などは、いずれもこの模倣説のカテゴリーに括られる文学である。そしてこのリアリズム文学観は、いまやわれわれの現代においてもっとも多くの市民権をとっているのであろう。

しかし、それに対して、ミューズの女神の申し子であるインスピレーションの詩人と詩は、かつてソクラテスの「イオン」などにおいて思弁的に立証されたほかは、突出して明確に定義された試しはほとんどなかったといえる。その代わり、思想、哲学、神学においてはプラトン主義の一環として、あるいはネオプラトニズムとして発展してきたが、文学においては、多くの作品を通じて詩人たちが語らずとも、それぞれ自明のこととして感得し、あるいはミューズに祈りや乞いをして、インスピレーションを得ようとして祈禱してきたものであろう。しかし、精確かつ詳細な定義は未だに下されたことがない。したがつてこのインスピレーションという詩の神々が形而上学的に問いかけられて、それは想定された存在としては、さまざまなかたちをとりながら、一度もその正体を明かしたことはなかったといつてよい。

エルンスト・ロバート・クルツイウス（一八八六—一九五六）の言葉で言えば、つまり「古ギリシアにおいて彼らの形象ははつきりした輪郭をもたない。その数、由来、居所、機能については、最古の時代から矛盾することが伝えられた」⁽⁴⁾ というように、近代に入つても、インスピレーション文学は、ミーシス・リアリズム文学と絡み、葛藤ないし拒否されつつ現代まで継承されてきたといえる。

クルツイウスは、その大著『ヨーロッパ文学とラテン中世』（一九四七）において、イタリヤ・ヒューマニストのアルベルティーノ・ムッサト（一二六一—一三二九）の書簡を引用して、中世におけるミューズとキリスト神学の関係を以下のように立証している。

創世記が平明なことばで述べている世の創めを、神秘的な（神秘を好む）ムーサ（ミューズのこと、引用者）は、いつそう大きい謎のかたちで教えている。

（中略）

まったくそうなのだ！ 神的な詩人たちは、古代を通じて、神は天上にあつて慈悲ぶかいことを教えてきた：そしてこれらの詩人は、別名を予言者（*prophets*）と呼ばれるようになった。およそ予言者である人は、神の器（*vas*）であつたのだ。さればこそ我々は、かつて第二の神学であつたその詩を、ふかく省察すべきである。

（中略）

モーゼ、ヨブ、ダビデ、ソロモンは詩人であつた。キリストも比喻、すなわち詩にちかい形式によつて語つた。⁽⁴²⁾

中世にとつてのミューズは、神の伝道者として看做され、詩人は、信仰者にとつて神の教えを伝える特別な能力のある人、預言者として崇められる。詩人はいわゆる聖人・預言者でもあり、聖人・預言者はまた詩人でもあることになる。

ルネサンスの時代、いわゆる「理性の時代」を迎え、中世への反動と詩への誹謗と、古代ギリシアの科学精神への初歩的な理解から詩・文学の価値下げまで喧伝されるが、そのなか、初めて反論して詩の神感・インスピレーションを謳歌したのは、サー・フィリップ・シドニー（一五五四―一八四）である。

彼は『詩の弁護』（一五九五）において「むしろ、かかる創造者（詩人）を造り給うた天上の創造主に

正しい尊敬を表わしていただきたい。この創造主は、御自分の姿に似せて人間をお造りになり、もう一つの自然が生み出すあらゆる作品にも優越するものとなされたのであります。そして、このもう一つの自然ということは、何よりもまず詩において示されるのであります。詩人は神の息吹の力を得て、自然の女神のわざを凌ぐものをこの世に生み出すのであります」⁽⁴³⁾ といい、それは恰も西欧のロマン主義の到来を予言したかのようであった。

それに応答していたかのように、「小さなラテンに、ギリシア離れ」だ⁽⁴⁴⁾ といわれていたシェークスピアでさえ、プラトンの「イオン」を直接読まなかったとはいえ、ネオプラトニズムからインスピレーション文学観の影響を受けたのであろうか。アテネを舞台にしたその夢幻劇『夏の夜の夢』（一五九八―？）では、詩人についてシェークスピアは次のような言葉を劇中人物に言わせた。それというもの、シェークスピアは、まさしくホメロス・イオンをほめかしたかのように、登場人物のシーシアスの口を通して、最終幕の冒頭に、次のように語らせたのである。しかも、その語りは詩・劇それ自体について自己言及し、自分の創作について自己批評しているのである（それもまた、インスピレーション文学観を例証してくれる格好の件としてよく引用される）。

詩人の目は、恍惚とした熱狂のうちに飛びまわり、

天より大地を見わたし、大地より天を仰ぐ。

そして想像力がいまだ人に知られざるものを

思い描くままに、詩人のペンはそれらのものに

たしかな形を与え、ありもせぬ空なる無に
それぞれの存在の場と名前を授けるのだ。

そのような魔術を強い想像力はもっているので、
ただあの喜びを感じたいと思うだけで、たちまち

その喜びを仲介するものを思い浮かべるし、
あるいは暗い夜、ある恐怖を想像するだけで、
簡単に草むらが熊と思われてくるのだ。⁽⁴⁵⁾

写実的なものに長けて、人生を模倣する名手が、『夏の夜の夢』においては、違っているようで、夢
幻と靈感に陶醉して、その詩作における想像力は、そのまま「イオン」を再現しているといってもよい。
詩人の狂気とインスピレーションの一吐露である。

一八世紀末から一九世紀半ば、ロマン主義者たちは苦闘とも言うべきさまざまな形で近代の理性と啓
蒙主義に反発し、抵抗した。そのなか、詩人パーシー・ビッシュ・シェリー（一七九二—一八二二）は、
『詩の弁護』（The Defence of Poetry [1821] 1840）において、文学の根本的な命題、つまり文学におけ
る靈魂説や天才を擁護したのである。ソクラテスの「イオン」以来、詩人自身が自ずから詩を弁護した
もののなか、最も説得力のある弁護だともいってよい。

詩は推理、すなわち意思決定にしたがって行使しうる力とは異なっている。だれも「わたしは詩

を作るつもりだ」ということはできない。最大の詩人でさえ、そうはいえない。というのは、創作において精神は、たとえれば消えかかった炭火である。気まぐれな風にあおられるように、目に見えぬある力にかきたてられて、しばし赤々と燃えるのだ。この力は、花がほころびしおれるにつれて薄れうつろう花の色のるように、内から起こる。そして、われわれの本性の意識的部分はこの力の近づきあるいは出発を予言できない。(46)

ここでミューズの女神の影は薄れ、その代わりに詩人の天才が尊ばれるようになる。そして、詩・文学が外側から靈感を吹き込まれたか、それとも受身的に「目に見えぬ力」を受容したのか、判明できないが、いずれにせよ、シェリーにとって、天才と靈感は同一範疇のものとしての出来事であり、ロマン主義の独創・創造・天才はいずれも古代ギリシアから継承されてきた靈魂説・神感説の範疇に括られる命題である。しかも詩と詩人は、善と幸福そのものでもある。

詩は、もつとも幸福で善良な精神のもつとも善良で幸福な瞬間の記録である。われわれも知っているように、ときには場所あるいは人と結びつき、ときには自身のこころにのみ関係する思想・感情が、つかの間おとずれては消える。しかも常に予想もしないときに起こり、求められもしないのに去つてゆくが、まったく言い表わしようもないほどの高揚と歓喜をこころに感じさせる。(中略) 詩はこのようにして、この世でもつとも善くもつとも美しいすべてのものを不滅にする。詩は人生の月なき闇夜に現われては消える幽霊のような靈感をとらえ、言語あるいは形態につつんで、人類の

あいだに放ち、同種の靈感が内にとどまっている人びとに、同類のよろこびの楽しいしらせを伝える——とどまっているというのは、そうした靈感の住む魂の洞穴から事物の世界へと通じる表現の門がないからである。詩は人間をおとずれる神性を廃滅から救う。(中略)詩人たるものは、他の人びとにたいして最高の知恵・快樂・美德・榮譽の創造者であるように、みずからも人びとのうちでもっとも幸福な、もっとも善良なもっとも賢明な、もっとも名声赫々たる人であるべきである。(47)

このように、詩と詩人は、ソクラテスのいう「聖なるもの」のみならず、「幸福」・「善」・「最高の知恵・快樂・美德・榮譽」の記録と創造者でもある。

事実、ロマン主義の勃興によつて、神感によるインスピレーション文学観は、もう一度近代においてその生氣を取り戻すのである。J・J・ルソー(二七二―七八)をはじめ、W・ゲーテ(一七四九―一八三二)、W・ワーズワース(二七七〇―一八五〇)、V・ユゴー(二八〇―一八五)らはいずれもインスピレーション・靈感と天才、魂と悟性、自然への憧憬と崇高などに陶醉し、それらを湛え、いずれも芸術の神、あるいは神々(ミューズ)を愛し、それに祈っていたロマン主義者だった。吟遊詩人たちがホメロスの作品を語る前に、ムーサに祈願して、神がかりによつて語りはじめるという神秘的、天才的詩作・詩吟行為が、このロマン主義運動において、形こそ違うものの、即興詩人、作家、音楽家、画家たちを通じて繰り広がり、継承されてきたものである。

とりわけ、一八世紀末、全ヨーロッパにとつてモンゴルのハーンについての情報が圧倒的に少なかった時代、イギリスの詩人が眠りに入る直前まで読んでいた一節の文章⁽⁴⁸⁾からモンゴルのクビライ・ハ

ーンについて幻想を見て詩を仕上げたというだけで、詩人の靈感と想像力に対して、猜疑的に模倣説か、あるいはリアリズムを唱える読者は、まずそれを静聴すべきではないか。それというのも、ロマン主義詩人、S・T・コールリッジ（一七七二—一八三四）について、マリーは「イオンとパイドロスにおいて、詩人は神話的理想像となり、神のような霊的な存在となり、幾世紀にわたってヨーロッパ文学の原型として現在まで発展してきた。そしてついに、それがコールリッジの詩『クーブラ・カーン』(Kubla Khan: Or, a Vision in a Dream--A Fragment) に靈感を与えて顕現されてきたのである」⁴⁹ といっているが、そのクビライ・ハーンを夢見た幻想詩は、奇跡ともいえるべき、まさしく現代版のイオンのインスピレーションによるものだともいえる。

今一度私の心の中にあの乙女の調べと歌とを

よみがえらせることができるなら

私は深い喜びを感じし、いたみいつて

声高の長い長い調べでもって

空中楼閣を建てることだろう。

あの陽光のさす快樂宮だ！氷の洞窟だ！

その音を聞く者はその存在に気づいて

みんな叫ぶはずだ。彼のぎらぎらの眼

浮動する髪に気をつけろ、気をつけろ！と。

彼の周りに三度輪をかきつけ、そして
聖なる畏怖の念を抱いて眼を閉じろと。

彼は甘露を食の糧として生きながらえ

菜園のミルクを飲んでいたからだ。⁽⁵⁰⁾

これはコールリッジのその詩の最後の一部分で、詩人は、ここで何かの現実における風景や宮殿を描こうとしたのではなく、あるいは現実的歴史上の人物を描出しようとしたものでもない。作者自身の言葉によると、それは「約三時間深く眠り続け、少なくとも外的意識を失っていた。そして睡眠状態の中で、筆者は二〇〇行から三〇〇行たらずでは詩作品に書き上げられなかったであろうとはつきり確信していた。つまり、それらのひとつひとつのイメージがすべてそれと類似した表現を生み出すものの、意識的な造作を伴わないで詩人の眼前に観念としてわいてくるような詩作品であると実際に呼ばれ得るならばの話であったが。筆者は目を覚ますとすぐに夢の中で見たことすべてをはつきりと思いこせるような気がして、早速ペン、インク、それに紙とを手にし、今手元に残っている詩行をすぐに、しかも夢中で書き留めたのである」という。そして、意識的に創作したものではない詩を書き残したので、「名詩人の名にふさわしい大詩人（バイロン卿一七八八―一八二四）のたつての願いによりここに公刊され」⁽⁵¹⁾ たということである。いわば現実の、または実在のものを描いたミメシス・模倣のことではなく、まったく夢か、幻想かによって、偶然に成就されたものである。これはイギリス文学史上、ロマン主義の幻想詩人の想像力、天才と恍惚、霊的な能力の例証としてよく引き合いに出されたものである。

実際、かくしてロマン主義は、ルネサンス以降の科学精神・合理主義・啓蒙主義に対して、まず詩・文学をもつて抵抗したが、その文学運動は全ヨーロッパに一齐に同時多発的に、「疾風怒濤」のごとく進行していった。その共通したところは、ほぼいづれもホメロスとイオンのような詩人の「詩神」、「インスピレーション」、狂気の文学へと回帰し、憧憬するような要素がまつわっていた。換言すれば、それはいわゆる古代ギリシアの神々からミューズ（ムーサ）・プシュケー・霊・インスピレーション・デオニユソスへの傾倒、さらにはキリスト教の神を含む啓示、天才、靈感への崇拜、あるいは想像力、自然流出、幻想、夢想、妄想などの自己陶醉、そして、さらには二〇世紀においての無意識の発見や自筆記のシュルレアリスム、あるいは深層構造の発見など、いずれもその「インスピレーション」、狂気の起源に立ち戻ろうとした傾向があつた。そしていづれも、その形こそさまざまに変えながら、現代まで生き長らえてきているといえる。

かくして、「インスピレーション」、「狂気」の文学は、ルネサンス以来、目覚め、一時期再興したが、理性と現実を守られてきた模倣、ミメシスの文学は、やはり最終的に常に多くの市民権を勝ち取ってきたのである。しかし、「詩・文学とは何か」という問いかけには、近代においては、ミメシスを唱える文学は、常にリアリズムをバックに理論的に保証されて、本稿の冒頭で言及したように、言葉から様式・技法ないし修辞学・言語学・心理学・精神分析・社会学・イデオロギーなどを通じて解釈して、答えを与えてきた。それは退屈なものが多かったが、確かに単純で安定的なものでもあつた。しかし、「インスピレーション」、「狂気」の文学は、ソクラテスに攻められていたイオンと同じように、起源からさうであつて、その問いかけに最も喫緊に答えようとしたのだが、明確な答えを試しはほとんどなかった

と云つてよい。もちろん、哲学の伝統のなか、早くからネオプラトニズムのプロティノス（二〇五？—二七〇）の靈魂説や、それを継承したプロクロス（四一二—四八五）が詩と詩人への擁護と定義を施したが、それらはあくまでも後世の作家たちに靈感を与えたものの、それ自体は「究極的には、愛の力と詩のインスピレーションの助力によつて魂の本来のイデア界、真実の家に戻る」⁽⁵²⁾ ためであり、「詩・文学とは何か」に正面から答えを与えなかつたといえる。

九、現代におけるもう一つの「詩の弁護」

しかしながら、インスピレーション文学観は、ホメロス・ソクラテス・プラトンからネオプラトニズム、そしてロマン主義文学までの伝承の経路が明らかであろうが、その存在を改めて見直そうという研究は、二〇世紀九〇年代から、つい新たに始まつたといつてよい。というのも、それはまずアンナ・ボールドウィンとサーラー・ヒュートンによる編著『プラトン主義と英文学のイマジネーション』（Anna Baldwin and Sarah Hutton (Eds.), *Platonism and the English Imagination*. Cambridge University Press, 1994.）⁽⁵³⁾ という初めてのグループあげての研究成果にみる事ができる。イギリスを中心に、アイルランド、アメリカ、オランダと日本の二八名の著者によるこの総合的研究は、西欧文学の伝統における靈感説を改めて明らかにし、文学研究におけるルネサンス以来の理性主義、あるいはその後の唯物主義とリアリズムへの傾斜を是正する含意もあるが、そこにロマン主義作家たちのコールリッジ、ワーズワース、シェリーから現代のイエッツ、マードックらまで新たに取り上げ、彼らの作品における天才、イ

マジネーション、狂気、インスピレーションなどに光を当て、古典の詩と哲学の起源から水脈を引いて、その靈感説を説いたのである。

一方、ロマン主義の天才、インスピレーションなどの現象は、地中海地域の長い伝統として改めて見直されつつある。つまり、はるか古代ギリシアのホメロスやイオンのような吟遊詩人の狂気、入魂、神感を尊ぶ伝統が中世を通じてルネサンスにおいて伝承され、さらにそれがロマン主義時代に開花してきたという研究が着実に進められている。言い換えれば、古代の英雄叙事詩を語る吟遊詩人（ラプソード Rhapsode）が、とりわけそれがロマン主義時代の即興詩・即興詩人（improvisation ; improvisator）の形で一七五〇年から一八五〇年の間にイタリア社会的に盛んになり、全ヨーロッパのロマン主義文学に影響を与え、ロマン主義文学の発生、伝播ないし展開に重要な役割を果たしたと、比較文学研究者アンジェラ・エストハンマーによって明らかにされてきた。

今まで大方のロマン主義文学の天才（Genius）、インスピレーションについては、主として想像力（Imagination）、自然流出（Spontaneous）として捉えられてきたのだが、ロマン主義文学におけるその詩学的、理論的な起源の現象は、ワーズワースの『抒情歌謡集』の「序」における「おのずから溢れ出す」（The spontaneous）と『序曲』の「導入」における「自然流出的」（Spontaneously）⁵⁴と、オード「靈魂不滅の啓示」（Intimations of Immortality）や、ゲーテの『若きウェルテルの悩み』に求められ、その最初の理論的な証拠として引き合いに出されるのが一般的であった。しかしエストハンマーは、むしろそれは、ワーズワースやゲーテにあるのではなく、それは、ルネサンスのイタリアにおいて近代の吟遊詩人である即興詩人や即興詩的なパフォーマンズの形で広く社会的に知られ、それが天才・インス

ピレーションとして尊ばれ、とくに一八世紀から一九世紀にわたってイタリアにおいて、さまざまな劇場・サロン・専門のステージ・街道・市場などで行われていた各種の即興詩・即興芸術にあるのだという。当時はイタリアの各地において即興詩・即興芸術の各種のコンテスト・競演などが催され、それらの興行には、天才・インスピレーションが一般的な現象として見られていたという。そしてそういったイタリアの即興詩人らのインスピレーション、天才と想像力によるパフォーマンス・表現の顕われは、ヨーロッパ中のイタリアへの旅行者の文人、芸術家たちを魅了していた⁵⁵。言い換えれば、ロマン主義の天才・インスピレーション・想像力などの発生は、ドイツの「疾風怒涛」(シュトゥルム・ウント・ドラング)からではなく、イギリスの「湖畔派詩人」からでもなく、それはまずその起源をギリシア・地中海の吟遊詩人・即興詩人の伝統に遡り、その即興詩・即興芸術がイタリア、ルネサンスによって承され、とりわけ一九世紀中葉まで活躍していた即興詩人にその起源をみなければならぬという。しかもその即興詩人たちと観衆の参与によつて共同で創出された即興詩の世界を体験した人たちが、いわばそれを目撃し、経験した人たちの足跡を理解し、追体験することから、ロマン主義の天才、インスピレーションを再考しなければならない。というのも、その時代のイタリア各地において催された即興詩人たちのさまざまなイベントは、ヨーロッパ各地からの詩人・芸術家の旅行者らを魅了し、彼らはその天才・インスピレーションを各種の記録、伝聞、紀行文、手紙によつて英語、フランス語、ドイツ語、デンマーク語などを通してヨーロッパ各地に伝えたという⁵⁶。そしてかつまた、ロマン主義時代には、とりわけイタリアの即興詩人たちはまたコスモポリタンであった。彼らはヨーロッパの各地へ興行に出かけ、その天才・インスピレーションを即興の形で表現していたのである。そのなか、例えば、

ロマンチックな即興的性格の持ち主であるフランスのスタール夫人 (Anne Louise Germaine de Staël, 1766-1817) からイギリスのレティシア・エリザベス・ランドン (Letitia Elizabeth Landon, 1802-38) までの女性詩人を含み、多くのロマン主義文学の主要な担い手が彼らのイタリア旅行を通じてそれらを体験していたのであると、エストハンマーは以下のようにいう。

しかも、「即興」とは、イタリア人の独特な詩的創造力 (パフォーマンス) として認識されたが、それがより広範なスケールにおいて新興したロマン主義美学の天才とインスピレーションのモデルと引き立て役として役割を果たしたのである。換言すれば、ロマン主義文化の主な担い手たちは、ロマン主義の創造的天才の概念がもつと古い地中海の詩歌の創造の伝統において発展してきたことを理解していたし、彼らは自ずから直接の経験を通して知っていたのである。ゲーテ、ヘルダー、ジャン・パウル、シュレーゲル兄弟、カール・フィリップ・モーリッツ、ヴィルヘルム・ヴァイブリンガー、スタール夫人、スタンダール、ラマルティース、ジョルジュ・サンド、バイロン、メアリー・シェリー、パーシー・ビッシュ・シェリーと、彼ら全員の側近の人々と、シドニー・オウエンソン (モーガン夫人)、ブレッシングトン伯爵夫人とウィリアム・マイケル・ロセッティは、揃ってみんなそうであり、少数の北欧の作者が外国の演技的な現象として受け止めたのを含め、みんな自分の審美的価値の発展のためにイタリアの即興詩を受容していたのである。⁽⁵⁷⁾

かくして、イタリアへの文人旅行者と、イタリアのコスモポリタンとしての即興詩人たちによって、

ミューズの女神を崇めるロマンチックな感情がヨーロッパ中に広がっていた。その即興詩人たちの上演は、ホメロスの作品をはじめ、古典を喜怒哀楽の感情的教養とした観衆にとって、まるで人々が古代ギリシア時代に回帰したような気分となったのであろうか、その即興詩人を通じて、いつでも古典の抒情詩、英雄叙事詩を生き生きと目の当たりにして楽しんでいたという。このインスピレーション、天才、あるいは狂気による感情・イマジネーションは全ヨーロッパにおいてほぼ同時多発的に進行し、まるでそれまではまったくなかった感情・感性・美意識に啓示されたかのように、詩人、作家、文人たちなどはこぞって、霊感説・神感説を謳歌し、それが我が身に訪れ、昂揚したセンサーショナルな激情に陶酔し、その狂気を伴う歓喜と悲哀の渦巻きのなか、「疾風怒濤」のごとく生きていたということを、われわれは現在でさえ、ロマン主義文学作品から読み取れよう。当時、ある即興詩の上演の後、作家メアリー・シェリー（一七九七—一八五二）は、イタリヤからイギリスの友人への手紙にこう書いていたという。

私は、今ここで、あなたに素晴らしいかつ美しい知的な一つの即興劇の上演を目撃したことを伝えたい。……それは私にとって奇跡が顕われたのだ……。神こそ知れ、その人は努力して詩人になっているが、神の末裔の代わりに現代の即興詩人として生まれ変わったかもしれない。

即興詩人は、このように、多くのロマン主義文学者に天才の啓示を与え、そして多くのロマン主義文学者はまたミューズからの授かる天才、インスピレーションを求めていたが、狂気の精神的な境地を即

興詩人のパフォーマンスに発見し、彼らをミューズの神々による「奇跡」だと見なししていたのである。それがまたさらに自分の身にも起こるようになる、あるいはそれを途絶えることなく保つようと、ミューズの女神たちに祈っていたものであろう。

ところが、これらの即興詩人と、ロマン主義文学者の身に起こったことは、いみじくも彼ら（彼女ら）よりも約二〇〇〇年前にソクラテスが吟遊詩人イオンの身に起こったことに対して定義したのと同じことであった。文学理論史においてほとんど決定的な一くだり、つまり、ソクラテスとイオンとの対話の「一くだりを思い起こしてもらいたい」。

というのは、叙事詩のすぐれた詩人たちはすべて、技術によってではなく、入神状態にあつて、神（ミューズの神々、引用者）に憑かれて、そのすべての美しい詩を語っているのであつて、そしてまた、すぐれた抒情詩人たちも同様である。（中略）なぜなら詩人というのは軽い、羽の生えている、聖なるものであり、そして入神状態になって正気を失い（狂気、引用者）、もはやみずからうちに理性をとどめていないようになるまでは、詩を作ることができないのだから（前掲（二）、詩人——神感説）の引用文を見よ）。

シエリーは、即興詩の上演で、即興詩人を通じてまるで古代のイオンを目撃し、古代の円形劇場に囲んでいた聴衆と同じような体験をしたのであろうことを今や「奇跡が顕われたのだ」といったのである。イタリアの即興詩人たちは、現代の吟遊詩人のイオンの役割を果たしたのである。

このように、アンジェラ・エストハンマーのロマン主義時代の即興詩と即興詩人の研究は、まさしく古代ギリシアの吟遊詩人の伝統が現代まで脈々と継承してきたことをみごとに示したのである。しかも彼女は、一九世紀の半ばになってくると、即興詩人の天才・インスピレーションが狂気とともに、社会的な不安定な要素と看做され、ジェンダーや階級、あるいは経済システムの破壊的な要因と不健康な現象として看做されるようになり、徐々に社会から敬遠されるようになった現象をも明らかにした⁽⁵⁸⁾。

それは、非常にアイロニカルな現象ではあるが、歴史が反復して、プラトンの構想した『国家』の第一〇巻における「詩人追放」⁽⁵⁹⁾の現象が、いまや後期ロマン主義時代において、実際、この社会に現実として起こったのである。しかし、われわれは、いみじくもエストハンマーのロマン主義時代の緻密な伝記・手記・紀行文の研究によって、またもやプラトンの「イオン」における「詩人神感説」と『国家』第一〇巻における「詩人追放」との対立と矛盾とアンビヴァレンスに直面せざるをえなくなり、人間自身によって引き起こされた自己矛盾を認めざるをえなくなる。つまり、実際、西欧ロマン主義初期の社会は、プラトンの「イオン」と同じように、即興詩人を天分・天才として認め、理性主義・啓蒙主義に敢然として立ち向かい、ロマン主義の詩と詩人をミューズの神々によって入魂された特殊な才能・狂気として歓迎して受け入れていたが、しかしその後期になると、社会はプラトンの『国家』第一〇巻に指摘した通り、その天才・狂気を社会的な不安定な要素だと看做し、それを異常でかつ病気のよう扱い、ヨーロッパから「追放」したのであるが、吟遊詩人・即興詩人とロマン主義文学と詩人たちは、プラトンの理想の国家と同じように、現代の理性主義を唱えるヨーロッパにおいて、ついに廃れて「追放されて」いったのである。言い換えれば、われわれの内部に「イオン」が生きており、「追放」

されるほど存在しており、現代まで生き長らえている一つの傾向である。

一〇、東方の受容

この起源におけるプラトンの言説においての対立現象と、ロマン主義時代に見られた対立の現象との相似性と伝承性については、前掲のアンナ・ブレドウィンとサーラー・ヒュートンによる『プラトン主義と英文学のイマジネーション』や、ペネロピ・マリーの力作『詩歌におけるプラトン』(Penelope Murray. *Plato on Poetry*. Cambridge University Press, 1997)、または同じくペネロピ・マリー編集し、氏を含め一二名の哲学・文献学・文学の研究者によって執筆した『天才——その思想の歴史——』(Penelope Murray (Ed.) *Genius: the History of an Idea*. Basil Blackwell, 1989) などの一連の研究によって、文献学的、歴史的、または文学の系譜学的に明らかにされつつある。

しかし、その対立・矛盾・アンビバレンスは、一体そのまま並列して認知することができるのであろうか。あるいは対立のまま、異文化同士の読者がそれを受容できるのであろうか。

一六世紀以来、「西力東漸」して、とりわけ一九世紀後半から東方側が西欧文学を受容するようになってきた。そのなかで、西欧文学の内部における対立と矛盾は、どうであれ、ともかくそれを慎重に解析することなく受け入れてきたのが事実である。しかしそれが最初は新鮮だったが、まもなくそれが東方側の文学の伝統に衝撃を与え、のちに伝統的な文学には解体をもたらす価値システムだと感じられ、それがまた困惑・拒否・抵抗を駆り立てるようになったのである。しかし、一方、西欧文学は、東方

側の文学伝統を補強すら与えてくることになった場合があり、その「感情・情緒システム」は、もつと多くの場合は、刺激・昂揚をもたらしたのである。概して言ってみれば、洪水のように西欧文学の多様な流派、潮流、見解などが東漸するのに対して、東方側は、審らかに解析の暇なく、混合のままに受容し、さらに西欧の「感情・情緒システム」を、そのまま東方の既存の「感情・情緒システム」と混合して、あるいは東方の既存の「感情・情緒システム」が塗り替えられるように受容してきたのである。

明治以来、そういった西欧文学の受容において複雑な様相を見せながら、東アジア文化圏一般の儒教の『詩経』『詩大序』から始まった、修辞学的技法を重視する傾向（後『文心彫龍』（五世紀末？）などに見られるように）のある伝統が、みごとにプラトンのミメシスの文学観を継承したアリストテレスの『詩学』並びに『弁論術』の修辞学の伝統に対応し、それを受容し、それに応答したのである。しかし、そこで奇しくもプラトンのインスピレーションの文学観が無視されたか、もしくは故意に避けられたといえる。むしろ、修辞学・技法を中心に、詩・文学を鑑賞し、研究することにおいて、我田引水のごとく、自由自在とまではいなくても、アリストテレスの『詩学』とその伝統の修辞学・美学を受容するのには積極的な面を見せたのである。そして、その中、とりわけ、東方においてまず、「日本を代表選手として」⁽⁶⁰⁾、明治初期から積極的に西欧の文学を受容し、大量な訳書と著書を著したのである。

そのなか、アリストテレスの『詩学』の基本ジャンル分けと、詩の効用「感動ノ放開」（カタルシス）を中心に、ミメシス文学観を初めて訳文を通じて日本に導入したのは、数学者・政治家の菊池大麓（一八五五—一九一七）である。彼によって訳された『百科全書』の項目「修辞及華文」（Rhetoric and Bells-letters）（1879）⁽⁶¹⁾を皮切りに、文学、詩学とは、日本ではアリストテレスの詩学と修辞学と混

合されたものとなり、そのように紹介され、理解されるようになったのである（単に「修辞学」・「弁論術」の視点からみれば、尾崎行雄の訳した『公会演説法』（一八七七）を挙げるべきであるが）。しかし、そもそもその原本になる文章（「修辞及華文」）は、詩学そのものではなく、イギリスにおいて修辞学・文章スタイル・詩学・美学をもって総合的に国民を啓蒙するための「百科事典」の部分であった。

その「修辞及華文」には、修辞学と詩学が次のように扱われている。「一般文体ノ品格ヲ論ズ」という節には、「簡易、明晰、勢力、感動、徹底、典雅・擁容等、音調、比喩・象徴、奇警、換語・情況・着色、跌宕、富麗、哀情、滑稽・譏刺・戯虐、層構ノ豊潤、單純對言式」という純粹に修辞学の項目を立て、その次に「通知」という節には、「行旅日記、歴史文章、証明記文」という文章のスタイルについての項目を立て、その次に「説服」という文章の論理性を説く項目を立てて、最後に「詩文ノ術」という項目には、「樂詩、史詩、戯曲」というように、アリストテレスの詩学のジャンル分けがあてられ、文学が説明されている⁶²。具体的に、アリストテレスの「樂詩（即ち小曲）」、「史詩」、「戯曲」、「悲哀劇」、「快樂劇」（「抒情詩・叙事詩・劇・悲劇・喜劇」に従っているが、しかも、その詩学の項目の「詩文の術」において、冒頭からロマン主義文学者で、インスピレーション文学観を提唱するコールリッジの詩についての定義を「狭小」、「偏向」だと評し、詩・文学とは「殊ニ言語ニ籍テ表スヘキ思想形状等ヲ互ニ相調和シ又之ヲ言語ト調和スルコト是レ詩術ノ大主意トナス」⁶³と、ミメーシス文学観の一環とする表現（リプレゼンテーション）を中心に、詩を捉えようとしたものであった。インスピレーション文学観は、こうして、最初の受容においてすでに遠ざけられたことになるが、それがのちの日本の文学理論の一環として考案された『小説神髓』（一八八六）⁶⁴の坪内逍遙（一八五九—一九三五）にも大きな

影響を与えたと考えられる。したがって、当時として、詩学受容というより、むしろ修辞学・詩学・美学・文章スタイルなどを十把一からげに受容して、国民を啓蒙せねばならぬという急務があったのであろうか。ともかく、日本の詩学の近代化においての濫觴・原型ともいえるべき、この「修辞及華文」は、その後の詩学の発展の運命を決定しただけでなく、またそれによって、インスピレーション文学観の行方と展開も定められたといえる。

言い換えれば、西欧文学は、東方に伝来早々、アリストテレスの『詩学』が修辞学と共に紹介され、しかも、それが近代文章のスタイル、ジャンルまでも網羅したもので、啓蒙を中心としたものであった（啓蒙の効果を考えた場合、それがきわめて有効だった）。しかし、文学・詩学について、結局、単にアリストテレスの詩学のジャンル分けに止まっており、プラトンのインスピレーション文学観は、導入されなかったのである。

そして、アリストテレスの詩学と修辞学は、のちに「東京専門学校」を中心に受容されるが、早稲田大学の誕生とともに、早稲田大学が日本修辞学発祥の地となり、アリストテレスの詩学と修辞学が、着実に東方の伝統と融合するようになる。つまり、早稲田大学の修辞学研究の創出者となる高田早苗（一八六〇—一九三八）の『美辞学』（一八八九）と、坪内逍遙「美辞論稿」（一八八五）『修辞学講話』（一八九〇?）と、島村瀧太郎〈抱月〉（一八七一—一九一八）の『新美辞学』（一九〇二）などは、いずれも修辞学と詩学と美学を混合して受容していたが、西欧側のリアリズムと合理主義がますます主流となったことも加え、その結果、日本においては、アリストテレスの詩学、本稿のいうミメシス文学観は、二〇世紀に入ると、写実主義の形でほぼ定着されるようになったといえる。

そのなか、とくに、高田早苗の「美辞学」の創出、坪内逍遙の文学についての言説と、のちの島村の『新美辞学』と、五十嵐力（一八七四—一九四七）の『新文章講話』（一九〇五）は、その後の詩学、修辞学、美学の展開をほぼ方向づけたといえよう。

西欧の詩学、修辞学、美学などを総合的に受容しようとする場合、一体どのようにすればより効果的か、高田早苗はまず「美辞学」という用語に苦心し、そして『美辞学』という本をまとめ、西欧詩学、修辞学、美学を網羅した、新しい分野を創出したのである。その考えの経緯と目的を『美辞学』の緒言と総論において、以下のように語っている。

著者は大に美辞学上術語の妥当なる訳字を看出す能わざるに窘みたり斯書の題名なる美辞学の文字と雖尚恐らくは全く非難を免るゝ能はざる可し況んや其他の術語をや世間或は斯学を以て修辞学と名くる者あり然れ共修辞の文字たる古来東洋に存在したる者にして「レトリック」なる学問の訳語にあらざり故に古く修辞通と題したる如き小冊子ありと雖其説く所の範圍極めて狹隘にして決して著作談論批評を能くするを教ふる学問と全一の者に非ず故に著者は世の誤解を来たさん事を恐れ別ニ美辞学なる名称を用ひたり読者乞ふ故なくして強て新奇の語を用ひたりと罵る事勿れ。⁽⁶⁵⁾

そして、「美辞学」の目的は、表現する方法と他人の文章を鑑賞して批評する方法として探索するもので、その「法則」いわば原則は、人を束縛することではなく、自由に表現できるようにして、思想を表現し、「徳義」をも高め、人々を啓蒙して喜ばせることだと、次のようにいう。

余輩をして己れの思想を吐露するに巧妙の手段を取らしめ且つ他人の文章の長短美醜ある所以を看破弁識することを得せしむるものなり（中略）要するに美辞学を研究して而して後始めて文学上の妙趣を覚る事を得ん即ち文学上の妙趣を曉る事を得ば其心自ら高尚優美に赴き徳義も亦進歩すべし加ふるに古今東西大家の文章を読んで夫の俗輩の曉り得ざる所の愉快を享受するを得べし概言すれば美辞学は人をして開化に進ましめ塵世に在りながら清浄の快樂を得せしむる者なり。⁽⁶⁶⁾

明治初期、高田早苗は西欧文学にかかわる主な分野として修辞学、詩学、美学を網羅するようなジャンルを設けたが、しかし、その背景には、いみじくも先述の孔子の『論語』の教えと『詩経』『詩序』から始まった儒教的な文学観、いわば文学を道徳、「徳義」を推進する道具としての文学観が見え隠れ、修辞学的技法を重視する伝統（『文心彫龍』など）をも配慮し、かつ日本の開化、啓蒙の目的に達するよう工夫したものであった。しかしながら、それは見事な東西融合・混合した戦略だと考えられよう。この『美辞学』の緒言に高田早苗はさらに「友人なる坪内雄蔵、饗庭篁村、三上参次、森貞二郎、中島幹事の諸氏著者の顧問に応じ著者を助けたること」と謝辞を書いているが、この初期段階で坪内逍遙がすでに感謝されていたのが、興味深い。

かくして、日本の近代化の最初から、アリストテレスの詩学・修辞学を中心に、しかも混合した形で、西欧詩学が導入されたが、それに拍車をかけたのは、写実主義を唱えた文学の重鎮坪内雄蔵・逍遙である。『修辞学』という講義において、坪内逍遙は、アリストテレスの『詩学』に基づき、「文学・詩とは何か」という問いかけに、具体的に答えを与えようとした。

文学ノ定義、所謂ル文学ナル者ハ左ノ特質ヲ具ナルモノヲ云フ

第一 単ニ特別ナル人若クハ社会ニ適應スル為メニ書レタルモノニアラザルコト

第二 詞ヲ用ユルニ事物ノ附貼タルニ止ラザルコト

第三 人間トシテ人間ヲ感動セシムルニ足ル題目ヲ取り且思想ヲ傳ヘ并ニ之ヲ敷衍スル為メニ詞ヲ用ヒ以テ総体ノ人間ノ智力并ニ普通ノ人間ノ感情ニ訴フルコト是ナリ（此定義ハ「アリモン」氏ニ拠ル）⁽⁶⁷⁾

この三項目からみてもわかるように、文学とは、人間と社会と思想ないし感情を表現するものであり、坪内逍遙の先行の『小説神髓』（一八八六）において主張された「写実主義」の文学観とも一致している。さらにこの『修辞学』における文学の定義のつづきに、後続の文学の種類について「(Epic) 史歌、(Drama) 院本、(Lyric) 述懐詩」というところをみても、叙事詩・戯曲・抒情詩というように三分類した、それはアリストテレスの『詩学』のジャンル分けに従っていることが明白である。事実、坪内逍遙の『小説神髓』、『修辞学』そのいずれもインスピレーション文学観とは縁遠いものであった。

このように方向づけられた「アリストテレス詩学+修辞学+儒教文学観」の文学観は、一九〇二年島村瀧太郎の著した『新美辞学』によって定着されていったといえる。坪内逍遙はこの『新美辞学』の「序」に以下のように絶賛している。

沈思精研の餘に成れる抱月君が新美辞学一篇は我が国に於ては空前の好修辞論たり、彼方の類著

に比するも周到なる修辭法に兼ねるに創新なる美辭哲学を以てしたる、證例の雅俗にわたりて富瞻なる、その例空し、斯学に志すの士は此の書にすがりて益する所いと多かるべし。(68)

「新美辭学」という新しく創出されたジャンルが、新たに「創新なる美辭哲学」として賞賛され、「空前の好修辭論」として推奨される。

確かに、この『新美辭学』は、「緒論」、「修辭論」、「美論」という三つの部分、五二五頁からなる大著で、「空前」のものである。「緒論」のみで、全分量の五分の二を占め、そこで高田早苗が考案した「美辭学」の名称とジャンルを成立させるため、「辞」を中心に、独自の論を展開したのである。つまり、「辞」と音声学・文字学・文法学・意味論・修辭学・論理学・文章・美学・心理学・哲学・思想などとの關係を考察しながら、「美辭学」の基盤を固め、東西の「美辭学」をも踏まえる。第二編の「修辭論」において「美辭学」を西欧の修辭学と融合して論じ、第三編の「美論」において「美辭学」と美学、心理学、哲学との關係性を論じている。当時として、それは初めての試みであり、一大総合的な学を創出したといえる。しかし、実際、この『新美辭学』における、「美辭学」その名称とジャンルについては、島村自身が「蓋し美辭学といふ名は、未だ全く熟したる者に非ず。随つて世上なほ其の意義を疑ふ者あるべく、殊に美学、語法学など称する者との關係に至りては極めて明らかならざるものあるべし」といい、「其の学が美学、論理学、倫理学等に対する關係は、古来彼の地にありても専門学者の論ぜし所、現になほ美辭学研究の途に横はれる一大題案あらずんばあらず」と、「美辭学」の定義の不安定さ、ジャンルの不明確さを指摘している。そこには明々白々に西欧の修辭学 (Rhetoric) を指しているながら、「現になほ

美辞学研究」と言い換えて、複数のジャンルを包含するように定義し、そして「美辞学また修辞学とも称す。辞を修飾して美ならしむるの理を説くもの、即ち一箇の文章学なり。而して文章は一面の美術なり」⁽⁶⁹⁾と云って断定して定義する。

ところが、この『新美辞学』は、詩学をも論じており、東西両方の詩学・美学までも網羅するように配慮しているのである。その第一編第三章には「美辞学の変遷」があげられ、その第一節には、「西洋美辞学」、第二節には「東洋美辞学」を設けている。その第一節の「西洋美辞学」には西洋美辞学をアリストテレス、クインティリアヌス (Marcus Fabius Quintilianus, 35-100)、ベーコン (Francis Bacon, 1561-1626) と、近代三家 (George Campell, 1719-1796. *The Philosophy of Rhetoric*; Hugh Blair, 1718-1800. *The Lectures on Rhetoric*; Richard Whately, 1787-1863. *Elements of Rhetoric*) と云うものに、四期にわけて論じた上で、第二節の「東洋美辞学」には、「六義」(『詩経』の「大序」二世紀?)、劉勰の『文心彫龍』(五世紀末?)、陳騏の『文則』(一二世紀末?)、嚴羽『滄浪詩話』(一二二八?)、陳繹曾『文筌』(二三世紀?)、徐師曾『文体明弁』(二五九二?)、唐彪『讀書作文譜』(一六九八)を挙げて、中国の修辞学は「詩大序」が萌芽で、『文心彫龍』に至って随分と発展を見せたが、その後停滞して、清の儒学者の唐彪の『讀書作文譜』をもつてその概略をまとめている。

何れも科学的体裁をなせるものに非ざるは勿論にして、西洋の書の条理透徹、考察緻密なるに比べべきにはあらず。かつ修辞的現象と一般の文学現象との区別立たず、批評と修辞論との混乱あるは免れざる所なれども、之れが補償として、前人が文章の美に感じたる直載の事実材料は、却りて

支那の修辭学に多きを覚ゆ。且つ其の範圍の最も文學的方面にありし点も、西洋古代の修辭書の缺を補ふに足るものというべし。要するに支那の修辭学は之れを未成の材料として見るべきなり。

(参照) 日本の修辭学とも見るべきは、歌語、俳語、その他徂徠、拙堂、山陽等が訳文法、文話、批評等に散見する片々六るもの、外、取り出でていふに足るものなし。(70)

このように、東西の詩学・修辭学を踏まえ、とくに東方の修辭学の不足な点を指摘してから、さらに、『新美辭学』は、第三編「美論」に入る。そこで、美辭学の本領とは何かに触れて、「美辭学は美学の一部として始めて其の研究に生命あり、活氣あるを得べし。蓋し美の研究に二面あり。一は哲理の方面にして、一は科学の方面なり。美といふ一類の現象の世に存在するは何のためなるか。美が人生に対するの關係如何。斯くの如く問ひ来たりて、美の理想を知り、美の価値を知らんとするは、哲理的美学の本意なり。美といふ現象の成立する状態を解析して、主觀に或る特殊の約束を得、客觀に或る特殊の条件を得るは、科学的美学の結論なり」(71)と論じて、美辭学の網羅する分野はますます拡張され、美学から哲学、そしてさらに心理学まで広まっていく。そこで究極的に、文学・詩・美は快樂につながり、快樂は情によるもので、情もまた心理学的のものであり、この三者は、いずれも美辭学によつて説明されるのだという。

かくして、国民啓蒙という目標を果たすためか、それとも西欧の複雑に入り組んだ人文学の關係の諸分野を、システムの、効率的に受容しようとしたのか、ともかく一大総合的な分野、「美辭学」が創出されたのである。それは、音声、文字、文法から、修辭学、そして文章法から美文・詩歌の書き方、さ

らに美学・哲学へ上昇して鑑賞の仕方ないし批評の仕方、価値判断まで総合的に啓蒙しようとしたもので、実に効果的な快挙ともいふべきであろう。

したがって、西欧詩学の受容は、島村抱月の『新美辞学』によって修辞学、論理学、美学ないし詩学が混合された形で導入されるが、それはまさしくアリストテレスの『詩学』と修辞学、あるいはそのミメシス文学のカテゴリ、ジャンルが中心となるように方向づけ、仕掛けられたような結果となったのである。つまり、『新美辞学』は、東方においてアリストテレス修辞学がその詩学と一緒に展開された結果、文学・詩とは何かという問いかけにおいて、唯一アリストテレスの文学観が西欧の詩学の起源であり、それがもつともオースドックスだという方向づけの答えを与えたような役割を果たしたといえる。もちろん、『新美辞学』はまったくプラトンのインスピレーション文学観の存在に触れなかったわけではない。その本の結末の「第六章」の「結論——理想説・假感説・天才説」において、七行をもつてまとめて批評している。

就中理想説、假感説、天才説等は、上来の説が破し得べき最大題案なり。一言以て悉さば、理想の美とは美の快樂の絶対的なる事実を認めて、別なる解釈に入れるものなり。美感の假性とは絶対的なるが為に道徳を越し利害の打算を超越せるの事実を認めて、別なる解釈に入れるものなり。天才の神秘とは情の力の強烈にして持続せられ易き習性を有するものあるの事実を認めて、別なる解釈に入れるものなり。此等の説畢竟把翫に適して学理の精確に缺けたり。事実の表面に触れて、事実の分解に逸せり。(72)

この「理想説」、「假感説」、「天才説」を、現代の用語で言い換えれば、文学のインスピレーション論、幻想論、天才論となろうが、島村の美辞学にとって、このインスピレーション論、幻想論、天才論は、「最大題案」であると認めながらも、それらは、いずれも別の解釈に入れるべきもので、ここでは論じないことにするという。しかも、それらは畢竟、ゲームの如き玩ぶのに適しているが、学問的な正確さに欠如しているだけでなく、事実の表面にとどまって、分析には値をしないものだといって、それらを退けたのである。

科学万能を信じた一九世紀から二〇世紀初期の時代において、国民の啓蒙を急ぐために、西欧の伝統において理性主義に対立する文学観を退けたのは、当然な成り行きだったかもしれない。

高田早苗を始め、坪内逍遙、島村抱月らによって拓かれた新しい総合学が、その七年後に五十嵐力（一八七四—一九四七）によってさらに発展され、『新文章講話』⁽⁷³⁾として上梓されるのである。そういつた早稲田大学を中心とする修辞学の展開の影響のもとで、西欧の修辞学が日本経由で初めて中国にも受容されるようになる。一九〇五年に出版された『修辞学教科書』（湯振常著）と、『文字發凡・例言』（龍伯純著）は、いずれも『美辞学』、『新美辞学』、『新文章講話』などの発想のもとで構成されたものである⁽⁷⁴⁾。早稲田大学での効果的な啓蒙教育・講義のなか、一九一五から一九一九年まで日本に留学した陳望道（一八九一—一九七七）は、その総合的、修辞学的な教育を受けた一人であったが、帰国後、一九二〇年に訳したマルクス、エンゲルスの『共産党宣言』が定評となり、中国共産党の成立とその党の結成に決定的な役割を果たしたという⁽⁷⁵⁾。ところが、のちに陳望道が著した『修辞学發凡』（一九三二）⁽⁷⁶⁾は、中国の修辞学の記念碑的な著作となり、かつ中国語史上初めての文法書となる、

一八九八年に出版された馬建忠の『馬氏文通』に匹敵する出来事だと高く評価されている⁽⁷⁷⁾。以来、修辞学は中国にも本格的に受容され、系統的に発展するようになった。その約五〇年後、初めての中国修辞学史がまとめられたが、その鄭子瑜による『中国修辞学史稿』(一九八四)⁽⁷⁸⁾も、氏が早稲田大学に招待されて、早稲田大学で執筆し始めたという。アリストテレス修辞学は、このように日本の早稲田大学の門下を中心に東方に受容されたのである。しかし、結局、中国に受容され、発展されたのは詩学と修辞学を総合したのではなく、『修辞学発凡』から発展したのは、むしろ詩学のような文学定義や、文学鑑賞・文学批評を取り入れないような傾向がある。

一方、中国の西欧の詩学、文学観の受容において、王国維(一八七七一—一九二七)だけはきわめて特殊な存在であった。彼は上海の日本語翻訳者育成のための学校「東文学堂」⁽⁷⁹⁾で日本語を勉強していた。そこで当時、教員を担当していた、哲学専攻の日本人田岡嶺雲佐代治の本に「汗徳」(カント)、「叔本華」(ショーペンハウアー)があるのを目撃したが⁽⁸⁰⁾、それがきっかけで、偶然にも、観念論への陶醉の美意識をサポートしたともいえるイマヌエル・カント(一七二四—一八〇四)と、ドイツ・ロマン主義文学の形而上学者、アルトウル・ショーペンハウアー(一七八八—一八六〇)の知識に出会うことになる。そしてそこからドイツ系統の哲学・美学に傾倒し、フリードリヒ・フォン・シラー(一七五九—一八〇五)とフリードリヒ・ニーチェ(一八四四—一九〇〇)などの著作を読むようになり、そこで彼らの美学や文学観から触発を受け、『紅樓夢』評論(一九〇四)、『人間詞話』(一九〇八)を世に送り出したのである。この二つの批評は、東西の文学観を有機的に融合して、「意境論」⁽⁸¹⁾(意境説、境界説、境地説ともいう)、あるいは「有有我之境、有無我之境。(中略)有我之境、以我觀物、故物皆著我之色彩。

無我之境、以物観物、故不知何者為我、何者為物」⁽⁸²⁾（つまり、境界には、有私の境界があり、無私の境界がある。有私の境界とは、われを以って対象物をみるが、故にすべての対象物はわたしの色彩がついてしまう。無私の境界とは、ものがものをみるゆえ、何がわたしかがわからず、何が対象物かもわからない）といったような「境界説」などを打ち出したが、ロマン主義文学の美学ともいうべきカテゴリーに傾いただけに、そこにプラトンのインスピレーション文学観の面影が見られなくもない。中国の文学批評において、これはそれまでまっただくなかった文学観であるが、その同時期の魯迅を除き、一九四三年まで、いわば朱光潜（一八九七—一九八六）の『詩論』（一九四三）が上梓されるまで、中国の伝統の正統文学とは異質なものの受容がほとんど見られなかったといえる。

初期の魯迅は日本留学を通してオーソドックスな西欧文学に触れたのである。王国維の『人間詞話』発行の一九〇八年、魯迅も日本留学中、「令飛」のペンネームで、清国留学生により発行された文芸雑誌『河南』において「摩羅詩力説」⁽⁸³⁾という批評を発表した。この批評において同じくロマン主義文学者を取り上げたが、主として熱狂的かつ反逆的な精神をもつ戦闘的な詩人たちであった。当時、「蕭条」（凋落・沈滞）した中国にこの詩人たちを紹介して、文芸革命、社会的改革の意識を啓蒙しようとしたのである。バイロン、シェリーをはじめ、プーシキン、レールモントフなどを讃えたところ、その詩人らの自由と戦闘的なナショナリズムを謳歌したあまり、インスピレーション文学観については言及したが⁽⁸⁴⁾、文学・詩そのものよりも、むしろ中国の旧社会・政治体制に変革をもたらそうという意図が濃厚だった。批評の全体が詩論というより、檄文のような傾きがある。当時、発行した結果、魯迅の意図に反して、さしたる影響力はなかったのである。以来、魯迅は十年間も沈黙を余儀なくされた。しかし、魯迅の「摩

「羅詩力説」に表象された西欧文学・詩への造詣の深さからは、当時、東方全体の西欧文学の受容の一端が伺われよう。

他方、コロンビア大学のジョン・デューイ（一八五九—一九五二）のもとでプラグマティズムを仕込んだ胡適（一八九一—一九六二）は、アメリカから「文学改良芻議」（一九一七）⁽⁸⁵⁾を寄稿して、中国の新文化運動の中心的な役割を担った雑誌『新青年』に掲載した。その主旨は難解な文語文を廃して、口語に基づく白話文学にすべきだとの提唱であった。それが旧文化・旧道徳を打破する「文学革命」を後押ししたことになったが、具体的には、氏はこの小論において形式的なもの、古人の模倣、陳腐常等語などを止め、いわば中国の古来の文章スタイルを取りやめ、新しく口語の言葉と合理的なスタイルに変えようと主張したのである。その打破して否定しようとした旧文化とは、もちろん儒教を中心とする文学・詩学も含まれているが、氏がプラグマティズムを北京大学で教えただけに、その背景にはサイエニティストとしてのアリストテレスがおり、その「実践理性」のフィールドには、ギリシアの神々・靈魂ばかりか、インスピレーション文学観も、敬遠されるべきものだった。啓蒙・革命のなか、文学には靈魂を配慮する余地はなかつたのである。その後の中国文学は、周知のように、革命に巻き込まれ、徐々にマルキシズムの文学観が主流になっていくのである。

このように、この啓蒙、理性、科学を唱えてきた近代化のなか、日本をはじめ、中国もプラトンのインスピレーション文学観から疎遠され、その影響は小さかったといえる。したがって、「文学・詩とは何か」という問いがかけられたとき、もっぱらその効用、効果、機能、条件、材料などの解析の結果をもって、その答えを与え、それによって問いが解消され、それ以上問いかけることは稀にしかなかった

のである。

ひるがえって明治初期、一九世紀末をみると、東方全体は西欧文学の受容の初期段階にあたるが、その時期には、プラトンのインスピレーション文学観も、またヨーロッパ文学の表舞台からも遠ざかりつつあり、そのかわりにリアリズム文学の全盛の時期でもあった。

しかし、そのなか、日本の一人の秀才が留学を通じて、「西欧の詩歌を近代日本人としてはじめて身にして理解し、味到し、日本語に移した」⁽⁸⁶⁾のである。それはつまり森鷗外である。西欧文学の受容にあたって、他とは違うエートスを獲得した鷗外について、平川祐弘教授は、自身のダンテを始め、西欧の詩心への深い造詣に基づき、鷗外の留学を考量して、その内的世界の変化を洞察し、このようにもいう。鷗外は西欧の「魂にふれ、その魂の動きに共感」し、そのみずからの「魂もまた変わつて、その次元において、さらに「自己による自己自身の創造」⁽⁸⁷⁾をしたのだと。鷗外の「霊」的な部分と、その「創造」性が高く評価されたが、事実、その「霊」と「創造」はインスピレーション文学とその文学観にとってまさしく最も重要な構成要素なのである。

一一、明治における東方の「詩の弁護」

西欧文学の受容において、受容の時代の制限と、その歴史的積み重ねの厚みによって伴う困難があるが、受容は紆余曲折して、戸惑うのも当然なことであろう。日本において、詩学の一環としての受容は、まずそれが坪内逍遙の小説改良のための『小説神髓』という形であらわれ、リアリズムが写実主義とし

て受け入れられたのである。それは明治時代にとって新しい文学観であり、先述してきたように、アリストテレス詩学に括られる、ミメーシスの文学観でもある。しかし、それはいみじくもドイツ留学を通じて濃厚なロマン主義文学の雰囲気浸って、その美的感受性の薰陶を受けた若き鷗外の理解した文学とは違っていた。したがって、鷗外は、帰国早々、ミメーシスを背景にした近代リアリズムの退屈さに対峙していくのであるが、それは、西欧文学の起源において対峙してきた二つの文学観が、まさしく鷗外と逍遙を通じて、対峙すべくして対峙したのである。それはいわゆる鷗外と逍遙の「没理想論争」をはじめ、石橋忍月との「舞姫論争」、巖本善治との「文学と自然」など一連の論争である。とりもなおさず、鷗外は、ロマン主義の一環として受け止めたインスピレーション文学観を、魂をもって理解して日本に展開しようとしたのであろう。そしてその精神の披露作は『舞姫』、『うたかたの記』、『文づかひ』にとどまらず、さらに丹精をもめて『即興詩人』をも訳したのである。その翻訳は、インスピレーション文学観の伝播経路を欧米の研究者（前出のエストハンマー）より約一〇〇年も早く再発見しており、その作品には、イタリア中心に、ロマン主義時代に即興詩人によって、インスピレーション文学が全ヨーロッパに広がったことを日本にも呈示しようという思いが込められていたに違いない。

事実、ミューズ・エロス・ミネルバの神がかりを示唆し、芸術の神々の虜になったことを暗示した『舞姫』、『うたかたの記』、『文づかひ』は、当時、その新奇さによって明治の読者を魅了したのだが、その一方、文壇においては、いずれもつねに儒教的・色懺悔的・功利的・猜疑的・日常的な価値観と基準によって測られ、論争に巻き込まれたりして、『酷評』はつきものであった。そんな苦い経験に加えて、鷗外自身も小倉に左遷されたり、その間『即興詩人』をも訳出して、インスピレーション文学観を弁護

しようとしたのである。しかし、実は、それも不本意に、インスピレーションを尊ぶ即興詩人アントニオとして理解されず、あるいは吟遊詩人の末裔としての、インスピレーション文学の継承者として受け止められず、文壇においては、むしろもっぱらその格調高い「美文体」だけが大々的に評価されたのである。インスピレーション文学観への弁護には、理解者が少なかったのであろうか、結局、鷗外の「美文体」のみが強調されるようになったのである。鷗外は一時沈黙した後、再スタートをしたのだが、ついに「歴史物」に転向したのである（これらの事情について筆者の別の小論に言及したが、ドイツ三部作についての詳しい分析は別の論稿に譲りたい）⁸⁸。その時代において、さらに忘れてはならないのは、鷗外よりやや遅れて頭角をあらわしたロマン主義詩人北村透谷である。鷗外と透谷は、視点と立場が違ったものの、いずれも儒教的自己束縛に、西欧理性主義の崇拜の時代において、時代に逆らって、儒教的な社会、政治、道徳を重んじる文学ではなく、またプラトンのミメシス文学観を継承したアリストテレスの詩学でもなく、プラトンのインスピレーション文学観を主張し、創作したのである。

言うまでもなく、明治時代から現代まで、西欧文学も人間内部の無意識の発見、精神分析、シュルリアリズムなどのように次から次へと変化を遂げるが、それらの機運に恵まれて、数多くの芸術家が目覚めさせられたのである。とりわけ、そのなかで瀧口修造（一九〇三―七九）のように独自のスタイルで、想像力を通じて、影像などの諸芸術分野に挑戦し、クリエーターとして詩においても実践した人物もいる。彼は実践に基いて、インスピレーション文学の存在を批評の形で表現し、その可能性を呈示したりもしたのである。

したがって、ある意味において、彼等は、いずれも前に言及したサー・フィリップ・シドニー（一五五四

一八四)と同じような歴史的な役割を果たしたのであろう。つまり、ルネサンスの時代、いわゆる「理性の時代」を迎え、中世への反動と詩への誹謗と、古代ギリシアの科学精神への初歩的な理解から詩・文学の価値切り下げまで喧伝されていたなか、シドニーは、初めて反論して詩の神感・インスピレーション文学と人間性を謳歌したのである。それとほぼ同様に、明治以来、日本が西欧の理性主義を受け入れ、古代ギリシアの科学精神への初歩的な理解から、ミメーシス(写実主義)、理性(没理想)のみを推奨する文学の趨勢に、鷗外らは、立ち上がって異議を申し立て、人間自身の内部にあるもう一つの世界を主張したのである。

一一一、終わりに

ところが、西欧の起源から引き起こされた文学観の対立、そして東方、東アジア漢字文化圏一般への導入、そこで引き起こされた齟齬・対峙に対して、現在のわれわれは遡って認知できるのであろうか。

とりもなおさず、東方の起源から孔子とその後の解釈によつて、文学が政治・社会・道徳と密接に結び付けられるように仕向けられ、方向づけられた文学観は、西欧のプラトンの「理想国家」における「詩人追放説」とは、現代において、相互に補強関係にあり、教育・啓蒙という意味において、両者には相似性が見られよう。つまり、孔子の儒教国家にせよ、プラトンの「理想国家」にせよ、いずれも政治・社会・道徳と密接な関係をもつ文学を想定し、いわゆる健康的教育を施すには検閲の必要性があるという点において、一致することが見られる。もちろん、儒教国家とプラトンの理想国家とは、その目的・

目標において違っていたが、少なくとも文学・詩に対するストラテジー・態度においては一致しているといえよう。ただし、孔子の詩学によって方向づけられてきた文学は、プラトンと同じように「詩人追放」でとどまらなかった。もはや逆に儒教国家のために詩人・詩・文学を存分に活用し、二千年以上も政治・社会・道徳と密接な関係をもつ文学観を維持し、そればかりか、それ以前の『詩経』までもそのように解釈してきた。「文学・詩とは何か」、それは国家・政治に従属させられ（いわば、「詩大序」にいうように、情發于聲、聲成文謂之音、治世之音安以樂、其政和。亂世之音怨以怒、其政乖。亡國之音哀以思、其民困）、国家の道具として活用され、道徳のモデル（先王以是經夫婦、成孝敬、厚人倫、美教化、移風俗）として語られてきた。孔子の儒教国家において、詩人・詩が追放されるのではなく、むしろ詩人が逆に利用され、もし国家のために奉仕するなら、奨励され、拔擢されるが、さもないければ詩人は罰されてきたのである。そういう意味において、西欧文学を受容しなくても、儒教国家の文学のストラテジーは、西欧文学プラトンの教育・啓蒙のための文学観を二千年以上も徹してきたといえよう。そこに両者には何らの齟齬も見られない。

ところが、プラトンが「イオン」において呈示したインスピレーション文学観は、西欧において起伏してきたものの、それは現在までも生き長らえ、先述したように理性主義・科学への懐疑が浸透しつつある現代においてこそ、それは復権しつつ、見直されつつある。この対立、アンビバレンスは今後も解消されることはないであろう。しかしながら、東方の伝統には、そのようなインスピレーション文学観の影が薄く、現われなかったのであり、それが「正統」として受け止められなかったのである。

もちろん、日本文学はまた別の側面があり、例えば、日本の古来『万葉集』に主張されてきた「言霊」

の文学をはじめ、その後『源氏物語』に見られる「ものの哀れ」など、独自の文学観によつて営まれ、『古今和歌集』の「仮名序」以来、自分の独自の文学観を明確に主張するようになってきたのである。また、モンゴルの英雄叙事詩にも見られるようなインスピレーション文学観もある。残念ながら、本稿はそれらを考察する余裕はなかった。それらの課題は別の論稿に譲りたい。

そして、東方は、明治以来日本を始め、中国は、西欧三千年の文学において起源から対峙しつつ絡み合つてきた二つの文学観を受容してきた。しかも明治以来、その片方に眼を光らせてきたのも事実であろう（ただし、文学・芸術のクリエイターたち、あるいは彼等によつて想像され、創造された作品はまた随分と違うのであるが）。つまり、そのミメシスを中心とする文学観に括られる「感情・情緒システム」が導入されてきたのである。その受容は総体として、アンバランスで、試行錯誤はあつたものの、賞賛を込めていえば、東方側はより豊かな感情・感性をもつようになってきたといえよう。冷静に考えれば、明治以来、東方三千年の文学の「感情・情緒システム」が徐々にではあるが、孔子の想定していた儒教国家にはなかつた文学観に直面させられ、チャレンジさせられ、さらには悩まされ、東西が融合してから、伝統的な「感情・情緒システム」が塗り替えられて、かつさらにまた新しく構築させられることに強いられているのである。今やわれわれは、そういった混合と矛盾のなか文学を鑑賞し、またそれを通じて世界を認知していると考えられよう。とくに日本にとって、その混合の度合いは自他とも分けられないほどであろうか。日本詩学の碩学川本皓嗣教授は、次のようにいう。

人間は詩というへんなものを発明して、たえずそのことを思い起こし、そのふしぎさにあきれな

がら、それを逆手に取って、遊び戯れていたんだ（中略）。ただ、ヨーロッパという特殊な文化圏には、努力を重ねていけば、やがてはきつことばの意味が確定できる——言い換えれば、ことばの向こうにあるただひとつの真実を、ことばで言いあてることができる、と信じる人びとがいたというただけさ。もつとも今じゃ、ヨーロッパはぼくらの一部になってもいるから、これはけつして他人ごとではないけどな。⁽⁸⁹⁾

東西が混合し、いまや地球規模でグローバル化が進んでいるなか、少なくとも文学研究において、「詩・文学とは何か」という問いかけに、西欧の起源から引き起こされた大いなる二つの対峙、矛盾、「アンビバレンス」は、未だに明確に考察されずに、答えも与えられずに現在に至っている。それらについては、一体どう理解すればよいのか。

以上、本稿は、問題提起のため、概念としての文学を素描してきた。その際つねに詩・文学をいかに鑑賞すべきか、認知すべきという問題が考察の中心を形づくってきた。しかし、そこで誤解を招きかねない、あるいは周到不行届の謗りを免れない部分があるに違いないが、とりわけ、インスピレーションによって創出する創作者、クリエイター、作家、芸術家、あるいはそれによって創出された作品は、もはや洋の東西を問わず、古代から現在まで無数に存在することは紛れもない事実である。たとえば、日本の万葉文学に見られる「言霊」や、モンゴルの英雄叙事詩にみられる「入神・神がかり」、また中国の『詩経』の抒情性と詩人の李白に見られる「狂気」などはそれである。しかし、本稿はそれらをどのような価値基準において評価し、理性主義に従って認知してきたのかについて焦点を絞ってみてきたが、その

作品それ自体のインスピレーション文学観を考察の対象にしなかった。それはまったく別の立場と研究課題である。

それから、先述したように、一言で東方とはいっても、日本文学はまた独自のインスピレーション文学観があると考えられ、それが儒教・仏教の文学観とどのように絡み合ってきたのかを検証しなければならぬ。加えて儒教の影響があまりなかったモンゴル文学にもさまざまな特殊な文学観が見られるので、それらもあわせて今後の課題にしたい。

以上、概念として文学を考えてきたが、ミメシスとインスピレーション、リアリズムとイデアリズム、現実と理想などのような対立は、恐らく人文科学に携わるものにとつて、常に悩ましいことであるに違いない。とくに詩・文学においてみると、さらに個人の趣味・性格によつて違ってくるはずである。その対立的な二つの文学観についてマリイは「アンビバレンス」と考えている。しかしそういった二つの文学観は、両価性、いわば同一対象に対して矛盾する感情や評価を同時に抱いている精神状態という、心理学的タームをもつて捕捉できる現象であろうか、甚だ疑問である。しかし、一体それは、われわれに認識され、安定的に捕捉できることであろうか。もしこの対立・矛盾を、対立・矛盾のまま受け止めようとするなら、あるいはそういった認知における戸惑いを少しでも軽減することができるなら、私は、むしろ問題提起としてアンチノミー（二律背反）という概念をもつてこの対立を認識するのに有効ではないかと考え、それをもつて本稿の結びにしたい。

以下、カントの呈示した二律背反に基づいてみることにしたい。

二律背反の概念の経緯と定義について、石川文康は簡潔に概括している。

二律背反という用語自体は、古くはプルタルコスらにも見られるが、哲学の主導概念となったのはカントによつてである。この概念は一七世紀以来、法学用語として定着しており、法と法の衝突を意味していたが、カントはそれを哲学に転用し、理性の背反しあう主張間の対立、したがつてまた「理性の自己自身との争い」の意味において用いた。(中略)その中で最も有名なものは、『純粹理性批判』のそれである。彼はこの著の「超越論的弁証論」において二律背反を以下のように四組提出した。①第一の二律背反…〈定立〉世界は空間・時間的に有限である。〈反定立〉世界は空間・時間的に無限である。②第二の二律背反…〈定立〉世界における一切のものは単純な要素からなる。〈反定立〉世界における合成されたものは単純な要素からならない。③第三の二律背反…〈定立〉世界には自由による因果性もある。〈反定立〉世界には自由なるものはなく、すべてが自然必然によつて生じる。④第四の二律背反…〈定立〉世界の因果性の系列には絶対的必然的存在者がいる。〈反定立〉この系列の中には絶対的必然的存在者はおらず、そこにおいてはすべてが偶然的である。

(中略) これらのアンチノミーの中で、特に第三のアンチノミーは、自由の可能性を保障し、道徳の基盤を確保するという意味で極めて重要であり、カント哲学全体の要石の一つをなす。⁽⁹⁰⁾

本稿において言及したプラトンの詩・詩人に対する二つの相反する命題の呈示は、以上のカントの呈示したこの二律背反によつて理解されようか。つまり、この第三の二律背反の命題をカントは、さらに『実践理性批判』において展開したが、それにしたがえば、文学と文学観における矛盾に対して理解することが可能であろうかとも考えられる。それというのも、「徳の研鑽と幸福追求との間に二律背反が

生じる。カントによれば最高善は徳と幸福との一致によって実現される。しかるに徳の研鑽は幸福を約束せず、また幸福追求は、それ自体としては徳をもたらさない。しかも、そのような一致はこの世においては不可能である。しかし、両者とも『理性』の要求である。それゆえ、『理性』が自己矛盾を生じきたさないために、この世を超えて、無限の前進において道徳的な完全性が実現されるべく、〈靈魂の不死〉が〈要請〉される。さらに、徳と幸福を結合する根拠として、〈神の存在〉が〈要請〉される⁽⁹¹⁾。換言すれば、プラトンの『国家』において、その国家の徳・秩序のため、詩人を追放するという主張と、「イオン」において、人間の内的世界の時空を超えた快楽・幸福の追求において、詩人が入魂や神がかりによって、あるいは「理性」を失うことにこそ真の美しい詩を語ることができ、聴衆はそれに憑かれ、その詩に魅入られるのだ、という主張、この二つの主張は、「両者とも理性の要求」であろう。ただし、筆者の見解では、カントに従ってさらに、「この世を超えて、無限の前進において道徳的な完全性が実現されるべく」まではいかなくとも、少なくとも、理性（意志）によって詩人の神感説を解消するのではなく、むしろ両者ともに理性的な（むしろ意志の）要請であり、その理性的な（意志の）要請を二律背反として理解し、さらに探求すべきであろう。

言い換えれば、文学においてのインスピレーション文学は、まさしくホメロスの作品・即興詩やロマン主義文学に代表された超越と幸福への追求であり、しかしそれ自体が最善の道徳をもたらすことは約束されない。その逆に、ミメーシス、リアリズム文学観は、社会の合理的、理性的道徳への追求もしてきたが、しかしそれもまた決して幸福を約束しない。そしてその「最高の善」（カント語）においての一致は、ロマン主義時代にも見られなかったばかりか、強いては合理主義社会の現在までもこの世にお

いては不可能である。しかしながら、両者ともにわれわれ人間にとって自明かつ当然で、自然の欲求であろう。しかしながら、事実、かつて、天才と狂気とインスピレーションの文学の運命に恵まれた（あるいは強いられた）、ロマン主義時代の文学者、芸術家、音楽家（現在でも同じであるが）の多くは、それぞれの天才・狂気のため、健康が害され、しばしば短命でかつ生を早く終えた人が多かった（きわめて世俗的に考えるなら）が、しかし、その逆に、理性主義に傾いた平凡かつ退屈な日常の生を営む現代社会と、職人のように退屈もせずに（インスピレーションによるのではなく、「鏡」をもって映し出すようなミメシスによる）作品を営んできた作家には、しばしば較的に人間の長生きこそ保障されつつあるものの、超越的、靈的な幸福どころか、ロボット化され、ヒューマン的な幸福すら約束されていない。たとえウェーバーが予言したような、「精神のない専門人、心情のない享樂人。この無^{ニヒ}ッ^ツなもの、人間性のかつて達したことのない段階にまですでに登りつめた、と自惚れ」⁽⁹²⁾でも、決して幸福とはいえない。これは文学・芸術の世界ではなくても、恐らく現実の現代社会生活においても誰もが理解できる一種の二律背反であろう。このように、二律背反として、インスピレーション・狂気の文学と、ミメシスの文学の対立、またインスピレーション・狂気の文学と、合理的社会との対立が歴然としてあるが、この矛盾、対立は、二律背反として理解されようか。少なくとも詩・文学において、それは探求すべき価値のある概念命題であろう。

（テレングト アイトル・北海学園大学教授）

[註]

(1) 「文学」という用語の定義について、まず明治初期、西周が「初めて西洋語の literature の翻訳語として用いた」（赤祖文哲三ほか編『日中英言語文化辞典』マクミランランゲージハウス、二〇〇〇年（417頁））と言われ、一八九〇年森鷗外と巖本善治との「文学と自然」論争をきっかけにして、今日の literature 文学の意味として定着したという。しかし、一方一八七四年（明治七年）頃、「西は『百学連環』の講述に際して、literature を『文学』とすべきか『文章学』とすべきか、大変に迷ったようである。（中略）西周は、結局のところ、いろいろと苦慮したあげく、literature を『文章学』『文章科』とし、かえって rhetoric に『文学』の訳語を与えたのであった」と、鈴木修次が西周の「文学」用語の訳には疑問を持っており、その代わり、一八七五年五月八日発行の『文部省報告』第21号に掲載されている「開成学校課程表」が、大いに参考になるという。つまり、「開成学校においては、明治八年の段階ですでに rhetoric を『修辞』とし、literature を『文学』とし、logic を『論理』とし、mental philosophy を『心理』としていたことがうかがわれるが、これらはいずれも学術名称の訳語の、日本社会における初出の例である。こうしたところから、literature を『文学』とする公的訳語は、やがて明治一〇年の行政用語から始まったものと判断される。そしてその時期は、明治八年にあった。この開成学校は、やがて明治一〇年の東京大学の発足にあたって、そっくり東京大学の機構の中にくりこまれたのであった」（鈴木修次著『文学』の訳語の誕生と日・中文学」、古田敬一編『中国文学の比較文学的研究』汲古書院、一九八六年（32—34頁））という。言い換えれば、明治初期に、「文学」という用語は、最初に公的に文部省から使用し始めたということになるが、文部省の用例が、実際、現在までのこの用語の意味とは、それほど変化していないとも考えられよう。

日本における「文学」という概念史について、鈴木貞美による記念碑的労作『日本の〈文学〉概念』（作品社、一九九八年）と『日本文学』の成立』（作品社、二〇〇九年）があるが、それはいずれも詳細かつ精確に論述しており、この用語にまつわる受容と意味の揺れについて、改めてここで検証する必要がある。そして、本稿において用いる「文学」は、最低限の範囲において、古典の詩を含む、現代の意味においての概念として用いるが、古代と古典における詩について問いかける場合、現代の文学と古典の詩との時代とジャンルを分けられないことにする。したがって、両者を併用が混用する。

(2) R・ウェレック、A・ウォーレン著、太田三郎訳『文学の理論』筑摩書房、一九六七年（Rene Wellek & Austin Warren, *Theory of Literature* [Harcourt Brace], 1948.）。

(3) 同右書(3—30頁)。

(4) アラン・コルバン著、福井和美訳『浜辺の誕生——海と人間の系譜学——』一九九二年(554頁、578頁)。

アラン・コルバン(一九三六)はこの著作の附録『「めくるめく幅轆」——名前なき歴史を粗描的に展望する』において、リュシアン・フェーヴルとともに、社会心理学者のシャルル・ブロンデルの「情動・感情システム」という用語を引用して、歴史研究の対象となる集団心理について言及して、われわれは「個別の情緒ではなく、さまざまある精神のシステムと情動のシステムを再発見し、記述し、分析にかけなければならぬ」といい、その目的は、「精神と情動それぞれのシステムがつくりだされる仕組みを、ふたつのシステムが発展してゆくその動きを、ふたつのシステムのあいだでたがいの要素を結びつけている諸々の関連の、その性質を、把握すること」であり、つまり「特定の時代がえがきだす思考可能性の範囲と経験可能性の範囲を、えがきだされるがままに画定してみること、これがつまるところ研究の最終目的となる」という。

本稿にとつて、最も示唆的で、方法的な枠組みとして用いられたその「情動・感情システム」という用語であるが、それが起源における人間の感情・情動がある原初からある作品群にシステム的に表現され、表象され、集約され、また反復されていることと、そしてその後の感情・情動システムに対して影響し、規制し、方向付けて作用していくこと、かつまた他の地域、民族、文化圏の感情・情動システムとは相違があるということを理解するには恰好のいい手助になると考える。実際、アラン・コルバンは、この著書において一七五〇年から西欧人は、どのようにそれまでの海との関係とは違ってきたか、それにまつわる感情・情緒がどのように変容し、またどのような新しい海を発見し、新しい海との関係を作ってきたかを見事に描出しているのである。

(5) 小沢重男訳著『元朝秘史全訳』(上)、(中)、(下) 風間書房、一九八四—一九八六年。

(6) 若松寛訳『ジャンガル』平凡社、一九九五年。

(7) 若松寛訳『ゲセル・ハーン物語』平凡社、一九九三年。

(8) デイトトリヒ・ショヴァニツ著、小杉尅次訳『ヨーロッパ精神の源流——その栄光と挫折と教訓の探求——』世界思想社、二〇〇六年(14頁)。

(9) 高田康成、中島隆博「壁の向こうの教養書」、小林康夫、山本泰編『教養のためのブックガイド』東京大学出版会、

二〇〇五年（33—68頁）。

(10) ジャクリース・ド・ロミーイ著、有田潤訳『ホメロス』白水社、二〇〇一年（11頁）。

(11) Penelope Murray *Plato on Poetry*. [Cambridge University Press, 1997, p. 1.

(12) 「東方」「東洋」(the orient, The east) とは、いずれも曖昧で、かつ複雑な意味論的、歴史的、政治的な用語である。アジア諸国が自分を「東方」や「東洋」と名指す前に、西欧側から「the orient, The east」と名指されたが、しかしそれも決して精確ではない。そして、中国語では「東方」と訳し、日本語においては、よく「東洋」と訳して、自分を命名してきたのだが、しかし、それもアジア漢字文化圏一般とインドの文化圏との相違によって、その範囲がさらに曖昧化されている。本稿は起源における概念を考える場合、西欧（西洋）に対応して、「東方」を用いるが、それが、インド文化圏まで含まずに、もっぱら漢字文化圏の起源を表象するのには、有効な用語であろうと考える。しかし、時代が古代から下がってくるにつれて、漢字文化圏の諸国がそれぞれ自分の独自の発展を成し遂げ、自律した文化地域をなすようになってくると、とくに、近代になってくると、「東方」とは、西欧と対応して、依然として漢字文化圏のみを意味することは困難となる。しかし同時に、まさに近代、あるいは明治以降になってくると、もはや「東方」ないし「東洋」という用語によってこそ、逆に西欧との間に、多くの意味で対峙し、対等な対応関係を鮮明化するのみ役割を果たしたので、他の用語が代替できない多くの意味を担わされてきたのも事実であろう。換言すれば、東西両文化の起源において、「東方」は西欧と対応して、外延と内包が同一であったが、しかし時代が下がってくるにつれて、東方の内包が複合的に拡張し、外延と不一致を生じさせるようになり、したがって、この用語は意味論的にも、歴史的にも複雑に用いてきたわけである。しかしながら、本稿は「東方」という用語の一貫性を保つことを配慮して、近代以降の諸現象を記述する場合でも、用語の混乱を避けるため、「アジア」「東アジア」特定の地域といったように一々使い分けるのではなく、あくまでも便宜的に「東方」という用語を用いることにする。

(13) 内藤亨代訳「イオン」、山本光雄編集『プラトン全集6』角川書店、一九七四年（331頁）。

(14) 同右書、（113—115頁）。

(15) 松平千秋訳『イリアス（上）』岩波文庫、一九九二年（11頁）。

(16) 松平千秋訳『オデュッセイア（上）』岩波文庫、一九九四年（11頁）。

- (17) 藤沢令夫訳『国家(上)』岩波文庫、一九七九年(172—176頁)。
- (18) 同右書(177頁)。
- (19) 藤沢令夫訳『国家(下)』岩波文庫、一九七九年(341—342頁)。
- (20) 同右書(342—343頁)。
- (21) 同右書(356—357頁)。
- (22) 同右書(358頁)。
- (23) 同右書(376—377頁)。
- (24) 今道友信訳『詩学』『アリストテレス全集17』岩波書店、一九七二年(23—24頁)。
- (25) E・アウエルバッハ著、篠田一士訳『ミメシス——ヨーロッパ文学における現実描写——』(下)筑摩書房、一九六七年(313頁)。
- (26) 「抒情詩」(Lyric)とは何か、そのジャンルの発生およびその用語をもって『詩経』の詩が抒情詩だというのは、非的確定部分が生じるが、とりあえずここで一般的、通常の意味においての表現として用いる。その用語をそれ自体の定義については別紙に検討すべきテーマであろう。
- (27) 章培恒、駱玉明編『中国文学史(上)』復旦大学出版社、一九九六年(83頁)。
- (28) 蔡江華著『詩言志』一考——『尚書』、『論語』、『詩経』序を中心に——『言語と文化』名古屋大学大学院国際言語文化研究科、二〇〇七年三月(21:33頁)。
- (29) 戴敏裕著『上海博物館藏戰國楚竹書』孔子詩論』所引『詩』理解——周頌・清廟之什・清廟篇を中心に——』岩手大学教育学部研究年報、二〇〇三年二月(1—6頁)。
- (30) 前掲書、『詩言志』一考——『尚書』、『論語』、『詩経』序を中心に——『言語と文化』(21—35頁)。
- (31) 木村英一ほか訳『論語・孟子・荀子・礼記』(中国古典文学大系(第3巻))平凡社、一九七〇年(8頁)。
- (32) 前掲書『中国文学史(上)』(84頁)。
- (33) 前掲書、『論語・孟子・荀子・礼記』(96頁)。
- (34) 目加田誠著『解説』、『詩経・楚辞』平凡社、一九六九年(501頁)。

(35) 同右書(502頁)。

(36) 高田真治著『詩經』(上)〈漢詩大系第一卷〉一九六六年(14~15頁)。

閔隴は、后妃の徳なり。風(国風)の始めなり。天下を風(風化)して、夫婦を正す所以なり。故に之を郷人に用ひ、之を邦国に用ふ。風は風(風動)なり、教(教化)なり。風以て之を動かし、教以て之を化す。

詩は、志の之く所なり。心に在るを志と為し、言に発するを詩と為す。情、中に動きて、言に形はる。之を言うて足らず、故に之を嗟歎す。之を嗟歎して足らず、故に之を永歌す。之を永歌して足らず、手の之を舞ひ、足の之を蹈むを知らず。情、声に発し、声、文(文采節奏)を成す。之を音と謂ふ。治世の音は、安くして以て樂しむ。其の政、和すればなり。乱世の音は、怨みて以て怒る。其の政、乖けばなり。亡国の音は、哀みて以て思ふ。其の民、困ればなり。故に得失を正し、天地を動かし、鬼神を感ぜしむるは、詩より近きは莫し。先王是を以て夫婦を經し、孝敬を成し、人倫を厚くし、教化を美し、風を移し俗を易ふ。

故に詩に六義有り。一に曰く、風。二に曰く、賦。三に曰く、比。四に曰く、興。五に曰く、雅。六に曰く、頌。上は以て下を風化し、下は以て上を風刺し、文を主とし諷諫(直言しないで諷諫する)す。之を言ふ者に罪無く、之を聞く者は以て戒しむるに足る。故に風(風化・諷刺)と曰ふ。王道衰へ、礼儀廢し、政教失ひ、国、政を異にし、家、俗を殊にする至つて、変風・変雅起る。国史(国の史官)得失の迹を明らかにし、人倫の廢を傷み、刑政の苛を哀しみ、情性を吟詠して、以て其の上を風す。事変に達して、其の旧俗を懐ふ者なり。故に変風は情に発して、礼儀に止まる。情に発するは、民の性なり。礼儀に止まるは、先王の澤なり。是を以て一国の事、一人の本に繫る。之を風と謂ふ。天下の事を言ひ、四方の風を形はす。之を雅と謂ふ。雅は正なり。王政の由つて廢興する所を言ふなり。政に小大有り。故に小雅有り、大雅有り。頌とは、盛徳の形容を美し、其の成功を以て、神明に告ぐる者なり。是を四始・史記の孔子世家に、閔隴の乱、以て風の始めと為し、鹿鳴を小雅の始めと為し、文王を大雅の始めと為し、情廟を頌の始めと為すとある。鄭玄は、国風・小雅・大雅を四始とする(孔疏)と謂ふ。詩の至りなり。

(37) 劉勰著、『文心雕龍』五世紀末成立(中国文学史上、体系的なおかつ総合的な文学理論書として記念碑的な存在)。

- (38) Murray, *Plato on Poetry*, pp.6-7.
- (39) *Ibid.* p.24.
- (40) M. A. Rafey Habib, *A History of Literary Criticism: From Plato to the Present* [Blackwell Publishing, 2005], p. 51.
- (41) エルンスト・ロバート・クルツイウス (Ernst Robert Curtius) 著、南大路振一ほか共訳『ヨーロッパ文学とラテン中世』みすず書房、一九七一年(332頁)。
- (42) 同右書『ヨーロッパ文学とラテン中世』(311—312頁)。
- (43) サー・フィリップ・シドニー著、富原芳彰訳『詩の弁護』研究社、一九六八年(19頁)。
- (44) Murray, *Plato on Poetry* 1997, p. 25.
- (45) シェークスピア著、小田島彰雄志訳「夏の夜の夢」『シェークスピア全集』(Ⅲ)一九七五年(121—122頁)。
- (46) パーシー・ビッシュ・シェリー著、『詩の弁護』研究社、一九六九年(71頁)。
- (47) 同右書(73—77頁)。
- (48) 桂田利吉著、『コウルリッチ(英米文学評伝叢書)』研究社、一九三四年(106頁)。
 パアチャスの「廻国記」の一節の文章とは以下のようなものである。
- In Xanadu did Cublai Can build a stately Palace, encompassing sixteen miles of plain ground with a wall, wherein are fertile Meddowes, pleasant Springs, delightful Streams, and all sorts of beasts of chase and game, and in the midst thereof a sumptuous house of Pleasure.
- 桂田利吉の訳によると、「ザナドウに忽必烈は周圉塀を以て繞らせる一六哩の平原を構え、その中には壮大なる王宮を建立する。そこには豊饒なる草原あり、美はしき泉あり、川あり、その他あらゆる種類の狩猟に供する鳥獣住み、中央には壯麗なる歡樂の宮あり」とあるが、「Xanadu」はモンゴル語で「Shangde」(泉があるところ)という意味で、中国語で「上都」と称され、現在その遺跡が中国内モンゴル自治区シリンゴル盟ショロングップ・ホシヨール(正藍旗)にあり、かつてクビライ・ハーンが夏を過ごす夏營地として知られている。
- (49) Murray, *Plato on Poetry*, p. 25.
- (50) サミュエル・タイラー・コールリッジ著、野上憲男訳『コールリッジ詩集』成美堂、一九九六年(387—388頁)。

- (51) 同右書 (383—384頁)。
- (52) Anna Baldwin and Sarah Hutton (Eds), *Platonism and the English Imagination* [Cambridge University Press, 1994], p. 16.
- (53) *Ibid.*
- (54) William Wordsworth *The Prelude* (Text of 1805), Vol. 1 [Kenkyusha 1952], p. 3.
- (55) Angela Esterhammer “The Cosmopolitan Improvisatore: Spontaneity and Performance in Romantic Poetics”, in : *European Romantic Review*, Vol. 16, No. 2 [April, 2005], p. 153.
- (56) *Ibid.*, pp. 153-5.
- (57) *Ibid.*, P. 156.
- (58) Angela Esterhammer “The Improviser’s Disorder: Spontaneity, Sickness, and Social Deviance in Late Romanticism,” *European Romantic Review*, (Vol. 16, No. 3 [July, 2005], p. 330.
- (59) 山本光雄訳「国家」『プラトン全集8』角川書店、一九七四年(138頁)。
 プラトンは『国家』第一〇巻において「詩人追放」を以下のように述べている。

……しかし詩のうちで国に受け入れるべきものは、ただ神々への賛歌と善い人間たちへの頌歌だけであるということを知らなければならない。然るに、もし君が抒情詩の形式のものにせよ、叙事詩の形式のものにせよ、快い味のつけられたミューズを国のうちに受け入れるなら、快樂と苦痛とが、法律と、最善のものだと公けにその時々で決議された規則とに代わって、君臨することになるだろう。

……つまり、詩は以上のようなものであるからして、それを国からわれわれが追放したのは、当然だったということにして貰いたい。というのは理性の決定によつてわれわれはそうせざるを得なかったのだからね。しかし詩に対して、さらにわれわれは、それがわれわれを非常に厳格で野暮な奴だと認定しないように、愛知と詩との間には昔からの仲違いがあるのだ、ということにしよう。

……われわれとしては、もし快樂目当ての詩や模倣の方に、何か理屈があつて、それは善い国制を持った国において存しなけれはならないのだと言うことができるなら、喜んでその帰国を迎えるだろう、とね。われわれ自身がお

それによつて魅せられるのを、われわれは自覚しているのだから。けれどもさ、真実と思われることを裏切るのは神を恐れぬことなのだよ。ねえ、君、どうだ、君もそれによつて魅せられはしないか、特に、ホメロスを通じてそれを眺める時には、そうじゃないか。

(60) 小堀桂一郎編『東西の思想闘争』中央公論社、一九九四年(10頁)。

(61) 菊池大麓訳「修辞及華文」、文部省摘訳『百科全書』(下巻)丸善商社出版、一八八四年。(柳田泉著「小説神髓」研究)(明治文学研究(第二巻)春秋社、一九六六年(75頁)によると、菊池大麓によつて訳された「修辞及華文」の原文はイギリス人口バート・チェンバースの『国民須知』で、文部省『百科全書』の第一巻に収められ、一八七九年刊行されたという)。

(62) 前掲書『百科全書』文学については、「詩文ノ術」として(1119―1126頁)まで説明している。

(63) 同右書『百科全書』(1119―1120頁)。

(64) 坪内逍遙著「小説神髓」、柳田泉編著『小説神髓研究』(明治文学研究2)春秋社、一九六六年(130頁)。

坪内逍遙は『小説神髓』において文学全般について論じていないが、小説だけに論じても、アリストテレスの影響が濃厚であることが以下の小説の定義から明らかであろう。

小説は常に模擬を以て其全体の根柢となし、人情を模擬し世態を模擬し、ひたすら模擬する所のものをば真に逼らしめむと力むるものたり。

ここでの「模擬」とは、アリストテレスのミメシスのことであり、その後の文学の定義においても(坪内逍遙の『修辞学』を参照せよ)アリストテレスの枠組みによつて組み立てていることがわかる。

(65) 高田早苗著『美辞学』(前編)金港堂、一八八九年(3頁)。

(66) 同右書(4―6頁)。

(67) 坪内逍遙講述、白髭武三次筆記『修辞学』(早稲田大学古典総合データベース…

(http://www.wvl.waseda.ac.jp/kotenseki/html/he01/he01_04416/index.html)。

ただし、この『修辞学』講義は、坪内逍遙がいつ行なったのか、その時期について不明である。筆記者の白髭武二次の著作の記録 (<http://hemes-ir.lib.hit-u.ac.jp/rs/bitstream/10086/16279/1/0500800201.pdf>) からみると、白髭武三次によって訳されたドイツ、ワグネル撰「マーシャル氏著経済原論を評論す」の一文は、一八九一年に掲載されたことから推測して、白髭は、恐らく坪内逍遙が中心となつて一八九〇年早稲田大学前身の「東京専門学校」において「文学科」を設立した時期以降の講義を受講していたのではないかと考えられる。したがって、この『修辞学』は恐らく一八九〇年～一八九一年の間に記録されたものだと考えることができる。

(68) 島村瀧太郎著『新美辞学』(早稲田叢書) 東京専門学校出版部、一九〇二年(序)。

(69) 同右書(1～2頁)。

(70) 同右書(186～187頁)。

(71) 同右書(484頁)。

(72) 同右書(523頁)。

(73) 五十嵐力著『新文章講話』博文館、一九〇九年。

(74) 呉礼権著『中国現代修辞学通論』台湾商務印書館、一九九八年(42頁)。

(75) 陳望道の訳したマルクス、エンゲルスの『共産党宣言』は、幸徳秋水訳をもとにしたもので、一九二〇年八月、仮設の「社会主義研究社」によつて出版され、初版の千冊がすぐ売り切れたという。初版から一九三八年上海新文化書房の版まで、検閲・弾圧を避けるため、三回書名を変え、四回訳者名を変え、六回出版社を変え、魯迅、毛沢東、劉少奇、鄧小平、陳毅はみんなこの『共産党宣言』を絶賛し、それによつて啓蒙され、その影響を受けたという。とりわけ、毛沢東は、アメリカ記者にマルキシズムの影響は、三冊の本があるが、その一冊は陳望道訳の『共産党宣言』であり、劉少奇もこの訳の『共産党宣言』を繰り返し読んで、最後に共産党に入党したのを決めたという。

(中国共産党新聞網 <http://op.c.people.com.cn/BIG5/68742/84762/84763/6900448.html>)

陳望道は後に、一九三二年『修辞学発凡』を著し、一九五二年から復旦大学長となり、一九六〇年中国の最大の辞書『辞海』主編となる。

(76) 陳望道著『修辭學發凡』上海教育出版社、一九五八年版。

(77) 前掲書『中国現代修辭學通論』(90頁)。

(78) 鄭子瑜著『中国修辭學史稿』上海教育出版社、一九八四年。

(79) 劉建雲著『中国人の日本語學習史——清末の東文學堂——』學術出版會、二〇〇五年(101頁)。

(80) 竹村則行著『王国維の境界説と田岡嶺雲の境界説』『中国文學論集』九州大学中国文學會、一九八六年一二月(135頁)。原典は『靜安文集續編』所収。『王觀堂先生全集』(文華出版公司、一九六八年)冊五にある。

(81) 劉耘華著『詩學論』、楊乃橋編『比較文學概論』北京大學出版社、二〇〇六年第3版、第6刷(360頁)。

(82) 王国維著『人間詞話』郭紹虞ほか編『中国古典文學理論批評專著選輯(慧風詞話)』(人間詞話)人民文學出版社、一九八二年(191頁)。

(83) 魯迅著、北岡正子訳『摩羅詩力説』『魯迅全集』(1)學習研究社、一九八四年。

(84) 同右書、『摩羅詩力説』『魯迅全集』(127—128頁)。

この『摩羅詩力説』において魯迅は、複数の箇所、インスピレーション文學觀について言及しているが、とりわけ、シェリーについて解説したところ、「自然流出」、「想像力」、「創造力」について以下のように述べている。

しかしながら、ただ一つ、詩人の心を慰めるものに自然があった。人生知るべからず、社会は恃むべからず、かくてシェリーは、虚偽のない天然自然に限りなき思いを寄せたのである。人の心とは、みなこうなのではあるまいか。(中略)その潔らげき想像の翼は、遥かに常人と異なつた。かくて、あまねく自然を觀すれば、おのずとその神秘を感得し、目前にあらわるる一切の森羅万象は、みな有情のもの如く、まことに慕わしいものとなつた。故に、その心玄が響けば、おのずと天籟と共鳴し、抒情の詩となつた。その詩は、ことごとく神業のなせるもの、他に比ぶべくもない。

(85) 増田涉ほか訳『文學改良芻議』、増田涉編『中国現代文學選集——五・四文學革命集』(第三卷)平凡社、一九六三年(289—305頁)。

- (86) 平川祐弘著『和魂洋才の系譜——内と外からの明治日本』平凡社、二〇〇六年(227―228頁)。
- (87) 同右書(228頁)。
- (88) 森鷗外の初期作品と翻訳についての論稿は、筆者の「近代の衝撃と海——鷗外・漱石・魯迅・郁達夫・サイチヨングによって表象された『海』——」『人文論集』第38号、第40号、第43号、北海学園大学(二〇〇八年三月、二〇〇八年七月、二〇〇九年七月)を参照。
- (89) 川本皓嗣著「序——文学研究とは何か」、川本皓嗣・小林康夫編『文学の方法』東京大学出版会、一九九六年(6頁)。
- (90) 「アンチノミー(独 Antinomie)」の詳細は、カントの『純粹理性批判』(有福孝岳訳『純粹理性批判(中)』(カント全集5、岩波書店、二〇〇三年、142―175頁)に掲載されているが、石川文康の解説が簡潔なので、廣松渉ほか編集『岩波哲学思想辞典』(岩波書店、一九九八年)を引用する。
- (91) この引用部分の詳細は、カント「実践理性批判」(坂部恵、伊古田理訳「実践理性批判」、『実践理性批判・人倫の形而上学の基礎づけ』(カント全集7、二〇〇〇年、279―253頁))に掲載されているが、石川文康の解説が簡潔なので、同上書『岩波哲学思想辞典』を引用する(122頁)。
- (92) マックス・ウェーバー著、大塚久雄訳『プロテスタンティズムの倫理と資本主義の精神』岩波書店、一九八八年(二九九〇年第七刷)(269頁)。